

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمocratica

٢٤٤ - العدد ٢٠٠٥ - ديسمبر



يوسف شاكر: الفتى الطائر

درب عسكر لحسن مصباحي: كوميديا الشعب

اللغة القبطية بين القومية والمصرية

نوال السعداوي: الرواية الممنوعة

الإمام الغزالى: عدو الفلاسفة

آفاق التمرد الأوربى والعربى

تطوّرات إمرئ القيس



مَكْتَبَةُ لِسَانِ الْعَرَبِ

أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com

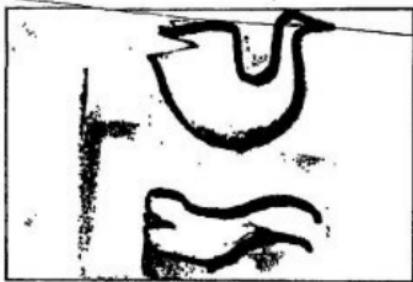
أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الودادى

تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الواحدة والعشرون

العدد ٢٤٤ ديسمبر ٢٠٠٥



رئيس مجلس الادارة : د. رفعت السعيد

رئيس التحرير : فريدة النقاش

مدير التحرير : حلمي سالم

سكرتير التحرير : عيد عبد الطيف

مجلس التحرير : إبراهيم أصلان /

أحمد الشريف / د. صلاح السروى /

جرجس شكرى / طلعت الشايب /

د. علي مبروك / على عوض الله / غادة نبيل /

كمال رمزى / مصطفى عبادة / ماجد يوسف

المستشارون

د. الطاهر مكي / د. أمينة رشيد
صلاح عيسى / د. عبد العظيم أنيس

شارك في هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون
د. لطيفة الزيات / د. عبد المحسن طه بدر
محمد روميش / ملك عبد العزيز

الإخراج الفنى تصميم الغلاف
عزة عز الدين أحمد السجينى
تصحيح : أبو السعود على سعد

الرسوم الداخلية : للفنان الراحل يوسف شاكر

الاشتراكات لمدة عام
باسم الأهالى / مجلة (أدب ونقد) : داخل مصر ٥٠ جنية
البلاد العربية ٥٠ دولاراً / أوروبا وأمريكا ٧٥ دولاراً
شركة الأمل للطباعة والنشر

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدي أو البريد الإلكتروني :

adabwanaqd @ Yahoo.com

موقع (أدب ونقد) على الانترنت : adabwanaqd.t.com
ترجو المجلة من كتابها ألا يزيد عدد صفحات المادة المرسلة عن ثمانى
صفحات أو ثلاثة آلاف كلمة

الراسلات : مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب / الأهالى

المحتويات

- أول الكتابة المحررة / ٥
● يوسف شاكر الفتى الطائر / وردة / ١١
الوجه المصلوب عبد الرحمن شاكر ١٢
- التمرد على الواقع د. أحمد حسام عابدين ١٦
فنان والعنوان إنسان سامية أبو زيد ١٨
- يوسف: شقيقى وصديقى ياسر شاكر ٢١
- الإمام الغزالى.. عدو الفلسفه وديع أمين ٢٥

● الديوان الصغير

درب عسکر لحسن مصيلحي: درس في الكوميديا الشعبية

- /تقديم/ عيد عبد الحليم ٣٣
- ارتقاض وسقوط مريض بالسلطة / اشتباك / عز الدين نجيب ٦٨
- نوال السعداوي والرواية المتنوعة /نقد/ أمل الجمل ٧٧
- الجاهلية بين مرحلتين / ذاكراة الكتابة / د. حسين مروة ٨٧
- آفاق التمرد قراءة نقدية في التاريخ الأوروبي والعربي /كتاب/ محمود عبد الوهاب ٩٩
- بين القومية والوطنية المصرية /مقال/ بيومي قديل ١٠٨
- أوتار الماء... كيمياء الحنين والآلم /نقد / عذاب الركابي ١١٢
- تماثيل المليادين بالقاهرة / فن تشكيلي / د. أسامة السروى ١١٨
- تطوحات أمرئ القيس على أبواب الملك المقتول /شعر/ حسن النجار ١٢٨
- شهوة /شعر/ عبده المصري ١٣٤
- للشيطان أغنيته الجميلة /قصة/ محمد صالح البحر ١٣٥
- خمس قصص قصيرة /نازك ضمرة ١٣٩
- عمرو حلمى / إشارات/ رجاء النقاش ١٤٤



أول الكتابة

الفنان موقف .. وللن رسالة.. تبدو هذه الكلمات قديمة وغريبة عن الموضة في زمن ما بعد الحداثة الذي يبشرنا بعثاته الرئيسيون بموت المعنى وتضاؤل الإنسان وعجزه المتواصل عن السيطرة على مصيره الذي تحكم فيه قوى غريبة عنه ومعادية له، وتكتبه هذه القوى بقدر غامض بل وتشل فاعليته ليصبح كائناً صغيراً لا سيما للكون كما كان عليه الحال حين اندلعت الثورات الكبرى في عصمنا وحققت النصر تلو النصر، وكاد الإنسان حينها إن يمتددي إلى النجوم ، وانطلق خياله إلى ما لا حد له وتفتحت المجال أمام العقل الذي رفض بإباء أن يكون له سيد سوى ذاته.

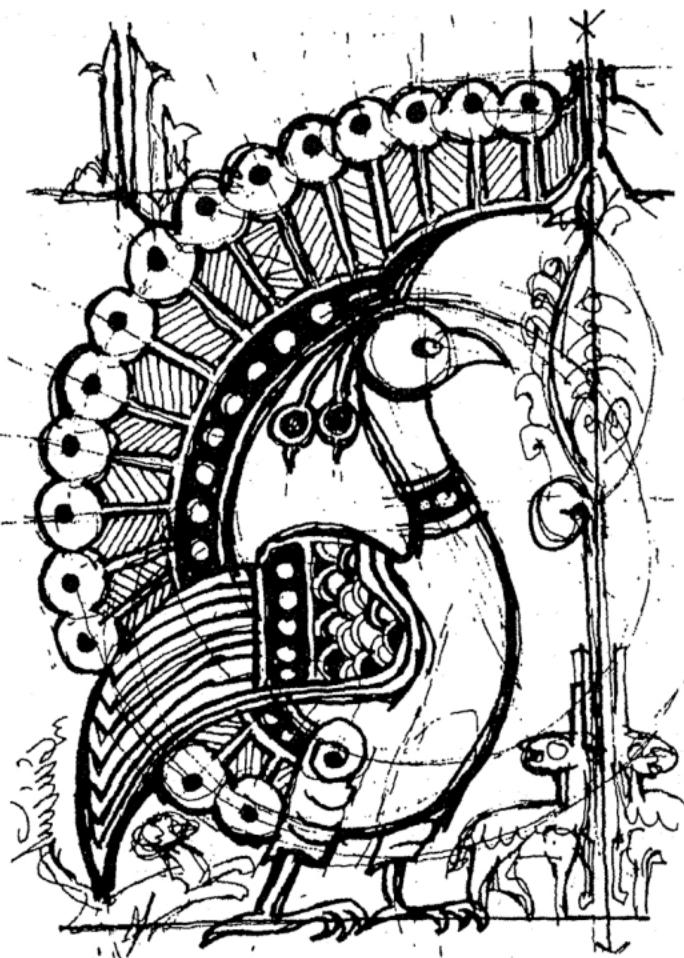
فهل تعود الإنسانية القهقرى ويذوب هذا التزاح المجيد في العدم ويصبح الموقف والرسالة موضوعين للسخرية بعد أن كانت قد أطاحت بهما ثقافة الاستهلاك والتجارة التي قدرت كل شيء بسعر السوق وأخذت تعلى من شأن المثقف التقني الذي يستطيع وحده أن يجد لنفسه مكاناً في السوق ويبعث خبرته لمن يشتري أو يدفع سعراً أعلى. أما تلك الأشياء التي لا تشتري مثل الموقف والرسالة.. مثل المعنى والقيم العليا والمثل النبيلة فإن مكانها هو المتحف أو كتب المواعظ وخطب رجال الدين.

فهل يا ترى تقوينا ما بعد الحداثة بوجهها العدمي هذا إلى الإمساك بمدخل لما يمكن أن يكون تفسيراً لهذا الاندفاع المتزايد لقطاعات واسعة من الجمهور نحو الدين في أبسط أشكاله وأكثرها سذاجة حيث يستولي عليهم شيوخ الكاسيت بمواعظهم وأشكار زجرهم وتحذيرهم من عذاب القبر وألام العالم الآخر التي هي أشد قسوة مما هم فيه ويتراءج الشعار الديمقراطي الذي كانت الثورة الوطنية قد انتجهت عام ١٩١٩ «الدين لله والوطن للجميع» هل هم يهربون إلى الدين من وحشية السوق وبرودته التي تجبرهم على التخلّي عن إنسانيتهم مقابل أن يجدوا لهم مكاناً فيه وفي

الدين ولكنهم يطلقون الجات الخفي من تفوسهم حيث التعرض للعدل والقيم النبيلة والموقف الصائب تجاه الذات والعالم فتغتسن الروح من الحياة الدنيا كلهم كصيورة ذنب يعجز المرء عن عدم ارتکابها لأنه لو فعل فإن مصيره موته محقق. وسوف أدعوكم لتأمل فكرة تلح على منذأخذت أقلب على كل الوجه موضع اندفاع هذه القطاعات المتزايدة من الجماهير إلى الدين، وتقول الفكرة إنهم قد نقلوا إلى العالم الجديد الذي يلوذون به من وحشية العالم الفعلى مفهوم المنفعة الكاسح سواء كانوا يدركون ذلك أو لا يدركونه، أى أننا بصدق ما يمكن أن نسميه تسليح الدين، فهم في حياتهم الدينية يتصاعون لشروط السوق غارقين في كلية العلاقات التفعية العارية وحين يذهبون إلى الدين ليغتسلوا من قذارة العالم الواقعى تشتعل نفس الآلية التي جاءوا بها معهم من حياتهم اليومية حيث تجري عملية مقايسة لا واعية أو ضمنية بين تقريرهم إلى الله ابتعاء مرضاته من جهة، وبين رغبتهم لشراء مكان في جنته لقاء هذا التقرب الذي لم يتحرر فعليا من تأثير العلاقات الواقعية وضفوطها من جهة أخرى.

وكلت قد أخذت أتأمل في مفهوم الشراء الذي يتكرر كثيرا في خطب الوعاظ وشيخوخ الكاسيت وهؤلاء الذين يقدمون فتاواهم في الصحف والإذاعات للجمهور البسيط الذي يأكله القلق على مصيره في الدنيا وفي الآخرة. ولاحظت تراجعا متزايد للدعوة إلى الالتزام بالقيم العليا والمثل الكبيرة في ذاتها أى أن يكون الالتزام بعمل الخير في ذاته إشباعا لصانعه بصرف النظر عن النتائج وقد لاحظت أيضا أن للدعوة للالتزام بها دائمًا مقابلها هو وعد قوى بحياة مرفهة في الآخرة بل وأحيانا ما يكون مكسبا في هذه الدنيا.

لم ينج الدين إذن من حالة التشيوئ التي يفرضها السوق بل إنه يعمقها وإن بطريقة، ولما كانت الثقافة الدينية هي أحد المتابع الرئيسي لصناعة القيم والمثل العليا التي تقف بطريقتها على أرضية المسعى الإنساني النزيه الذي ينشده الجمال والفن عامة من حيث التطلع للارتفاع بإنسانية الإنسان ضد السوق والتشيوئ والمنفعة العارية.. فإننا نكون قد حصدنا في حياتنا العامة والسياسية النتائج المريمة لهذه العملية الجارية على قدم وساق في حياتنا وفي ثقافتنا.



وربما يكون ما أقوله الآن إن صبح استكمالاً للتحليل السياسي الذي درس الظاهره من كل جوانبها فهو يحاول الوصول إلى تفسير موضوعي لتراجع العمل السياسي بل للتبرئ الأخلاقي الذي يسود العلاقات الاجتماعية رغم انتشار اللافتات الدينية البراءة والقوة والنفوذ المتزايدين للتيارات الإسلامية وكل ظلالها حتى إن نشاطها طبع الثقافة السائدة وأصبحت مفرداتها هي الأكثر تداولاً وانتشاراً بين الملايين من البسطاء.

نعود إلى ما طرحته في أول هذه الافتتاحية أي يتراجع الأفكار والمفاهيم التي تقول إن الفنان والمثقف بعامة هو موقف وأنه مدعاو قبل كل شيء وبعده إلى أن يحمل إلى جمهوره رسالة تحرر.

ولا تنسب هذه الدعوة طبعاً على المثقفين الذين يسخرون معارفهم وقدراتهم لإعادة إنتاج العالم القائم في الوعي والممارسة، ولا تورّقهم روح النقد والتفسير، ولا تلهمهم رؤى وتصورات جديدة عن عالم قائم على العدل والمساواة والكرامة الإنسانية، إن المعنى بهذا الموقف وبهذه الرسالة هو المثقف النقدي وهذا المثقف النقدي يشكل أقلية بين المثقفين لأن تكوينه في ظل هذا السياق والمناخ العام هو عملية بالغة الصعوبة والتعميق في ظل ثقافة ضربها التقليد، وطبعتها الروح المحافظة بطابعها، وهيمن عليها الدين الذي يدعو إلى التسلیم والطاعة مخاصماً النقد والأسئلة.

وقد دخل - كما سبق القول في منافسة مع العالم التجارى النفعي واستئثار مفرداته وأدواته عمله في العلاقة بين الإنسان وربه.

المثقف النقدي هو إذن موقف ورسالة تحرر عليه أن يصل بها إلى أوسع قطاع من الجماهير رغم أن هذا النوع من المثقفين لا يشكل إلا أقلية من وسط يحكمه الفكر الرجعي والمحافظ الجامد ولكننا سوف نلاحظ أن هذه الأقلية هي التي تقدم إنتاجاً ثقافياً جديداً مثيراً للجدل وهي التي تدخل بجسارة إلى المغامرة الفنية والفكرية على السواء وتطرح الأسئلة الكبرى نافية الإجابات السهلة ولذا وبالرغم من كونها أقلية ضعيفة حتى على المستوى المادي من زاوية علاقتها بعالم الثروات والbizness - فهي نفسها التي تثير قلق العالم الراكد المحافظ وهي التي يستدعى وجودها غضب

الشيخ وسدنة النظام معاً ويرثاون جميعاً إذا ما ضربتها التجليات العدمية لاتجاهات ما بعد الحداثة دون تجلياتها الأخرى الإيجابية والتقدمية التي تدفع بمنجزات الحداثة إلى الأمام في ميادين الديمقراطية والاشتراكية والتحرر الإنساني الشامل وتزرع قيمها العليا في الواقع الجديد وتؤسس لحركة يشتغل بها يوماً بعد يوم لمناهضة العولمة الرأسمالية وغالبية هؤلاء الذين ينتقدون العولمة الرأسمالية ويتطبعون إلى تجاوزها بين المثقفين النقاد هم الاشتراكيون الذين يشكلون أقلية في قلب الأقلية.

نعم إن المثقفين النقاد هم أقلية لكن العالم القديم يعرف جيداً أنها تلك الأقلية التي تهمس فتغير الدنيا وإذا وجبت محاصرتها ونفيها في فقرها وإغلاق المنابر في وجهها واستبعادها وتکفيرها لحد القتل الفطلي..

وقضية هذه الأقلية مع ذاتها الآن حول الموقف والرسالة هي دون مبالغة محور وجودها وفعاليتها فهي مطالبة بأن تفك القيود على أكثر من مستوى، وأن تعمل بصبر ودأب دون يأس للوصول إلى جمهور تزداد قاعدته باستمرار وتفتح معه أبواب الأمل على أساس عقلانية لا نفعية ولا غبية، وأن تبتكر الطرائق للتعامل مع الإرث الثقيل الذي تزاوجت فيه الروح التجارية مع الخرافية والقنوط. وينتج في الوقت نفسه معرفة وفناً جديداً يثير القلق والدهشة ويخترق جدران السبات الطويل ويتجنب الإملاء والردود الجاهزة ويتمرد على النخبوية التي تجري محاصرتة فيها بعيداً عن جماهير متشوقة من أعمق أعماقها ورغم كل شيء للخروج على المغلب الجاهز وبخاصة على نزعات المنفعة التجارية الراهنة التي تحظى من شأن الإنسان انتصاراً للسلعة بل وتحوله هو نفسه إلى سلعة.. وحين يستسلم لهذه الوضعية فقد احترامه لنفسه ويهدى كرامته.

نجح عدد من هؤلاء المثقفين النقاد والاشتراكيين في خوض المعركة الانتخابية الأخيرة دون أن يستخدموا سلاح المال الذي لا يملكونه، وليس لأنهم لا يملكون المال وإنما لأنهم يثقون في إنسانية ونقاء سريرة الجماهير في الأعماق حتى تلك الجماهير التي تعامل معها الطرفان الأقوى في هذه الانتخابات باحتقار منطلقين من التسلیم بأنه يمكن شراء كل الناس بعد تلویث ضمائركم وتشويه وعيهم فقد تبارى

الإخوان المسلمين من جهة والحزب الحاكم من جهة أخرى في إغداق الأموال لشراء أصوات الناخبين مستخدمين كل أساليب التزوير الأخرى ما يمكن تخيله منها وما لا يمكن تخيله ومع ذلك توجه ناخبو آخرون - هم بدورهم أقلية - توجهوا إلى صنابيق الاقتراع ليمنحوا أصواتهم دون أي مقابل لمرشحين لا يملكون مالاً لكنهم يملكون ثروة من القيم والنزاهة فضلاً عن انتقامتهم السياسي للجماهير الكادحة كما يتضح في البرامج السياسية الاقتصادية الاجتماعية التي قدموها وفي رؤيتهم للعالم التي تتناقض مع رؤية سائدة قائمة على اعتبار الإنسان مجرد أداة لا هدف في حد ذاته يستحق السعادة والعدل وطيب العيش وعالم انتفتح فيه كل مواهبه وقدراته عالمًا خاليا من الاستغلال والاستبداد.

لعل في نجاح هؤلاء المرشحين أو حتى حصولهم على أصوات كثيرة في قلب هذا المناخ المسموم والمحموم بالبيع والشراء وبالسلع والتسليع وعبادة الأشياء والأموال رسالة هي بالقطع رسالة تحرر وتحرير فلا تنزعج كثيراً ولا نيأس لأن أصحاب الموقف والرسالة هم أقلية ، فالاقلية مفهوم وواقع متغير تحديده مع أشياء كثيرة قدرة أصحاب الموقف والرسالة على انتزاع الحقوق وعلى إيقاد هذه الشرارة التي تضئ لهم الطريق إلى الجماهير..

ولنا نحن المثقفين النقين أن نفرح أيمماً فرح لأن شاعراً جميلاً من «بور سعيد» هو «أحمد سليمان» قد حصل في الانتخابات الأخيرة على أعلى الأصوات.. ولعله قد عرف كيف يوقد هذه الشعلة فأضاءت له طريق الوصول..
نعرف أن هذا الطريق طويل.. طويل.. لكن من سار على الدرب وصل.

المحررة

وداعاً أيها الفتى الطائر



بغتةً، انخطف يوسف شاكر الفنان الجميل الذي طالما اغتنى «أدب ونقد» بأغلفته ورسوماته وتصميماته الجميلة. اقتضيته أزمة قلبية من ذلك النوع الذي يقتنيه أصحاب القلوب المجرورة. فهو واحد من يسميهم أهل الريف «ابن موت». وابن الموت عادةً هو الفتى الجميل، الموهوب، المحبوب، المنذور للعمر القصير المتقصض. سنظل نذكر نبرة صوته الدافئة، وحركته الخافتة كالطيف، ولساته الخفيفة العميقية، ومحبته الدافقة «لأدب ونقد» ولدورها في الثقافة الوطنية المصرية. وداعاً يوسف شاكر، أيها الفتى الطائر.

أدب ونقد

يوسف شاكر.. والوجه المصلوب

عبد الرحمن شاكر

إنه ابن أخي.. والده هو المهندس الزراعي محمد على شاكر، وكيل وزارة التموين سابقا، ووالدته هي الأستاذة أمال محمد مرزوق، وكيل وزارة التربية والتعليم لشئون منطقة مصر الجديدة التعليمية سابقا، وعنها ورث يوسف موهبة الرسم وهوايته، فقد كانت تعمل في بداية عمرها الوظيفي، مدرسة للرسم في مدارس البنات، وكانت لها لوحاتها الخاصة التي تزدان بها بعض جدران منازلها.

ولد يوسف في مدينة القاهرة في الأول من أغسطس سنة ١٩٥٩، وتخرج في كلية الفنون الجميلة قسم الديكور في عام ١٩٨٢، وحصل على دبلوم دراسات عليا عام ١٩٨٤.

وقد ظهرت موهبته في الرسم منذ نعومة أظفاره، حيث نال جائزة دولية في الرسم وهو بعد طالب في المرحلة الإعدادية، في مسابقة شينكار لرسوم الأطفال عن منطقة مصر الجديدة التي تنظمها الهند سنويًا، وكان ذلك تحديدا في عام ١٩٧٣ عندما تقدم للمسابقة كى يتسلمهما عام ١٩٧٤. عرفت يوسف عن كثب أكثر مما يكون بين الأقارب، فقد اتخذ له مرسما

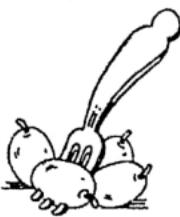


وهو بعد طالب في الكلية، في المنزل الذي أقيم فيه، كان منزلاً للعائلة، ولكنه خلا من سكانه، إلا من شخصي الضعيف، بوفاة الوالدين، ونفاج الإخوة واتخاذهم مساكن مستقلة في أماكن أخرى.

كان يوسف يلازم غرفة مرسمة ساعات طويلة، بل يلازم المكتب الذي يجلس إليه ليرسم. كان أول ما عرفته من رسمه هو لوحات ورقية غاية في الجمال، تصور تصميمات مدينة الملاهي مستمدًا من قصة «على بابا والأربعين حرامي»، لم يصدق بعض أساتذته الذين كانوا يمحضونها أنها من رسمه، وظنوا أن أساتذة آخرين هم الذين رسموها له وأعادوه إليها، وكان ذلك في الصف الثالث له بالكلية، أما في البكالوريوس فقد صمم مشروعين كاملين لديكورات مسرحية «السلطان الحائز» لتوفيق الحكيم واختار أكثرهما فنا، بحيث حصل على درجة الامتياز. تلك هي مكانة ذلك الفتى الفنان الموهوب، عند الأكاديميين من أهل صناعته وهي الرسم.

كان يرسم ويرسم ولا يكتفى عن الرسم، كان من أحب الأعمال إليه هو أن يرسم بحرية، في الموضوع الذي يختاره، مستخدماً المواد التي يختارها: الورق أو خلافه، القلم الرصاص أو الألوان المائية أو الطباشير الملون. رسم بالطباشير الأزرق لوحة ضخمة على حائط مرسمه. ولا أجرؤ حتى الآن على إزالة هذه اللوحة بالخشط أو الدهان، لروعتها، وهي تصور وجه حسان وعنقه بالحجم الطبيعي تقريباً، أهم ما تلحظه فيها هو عيناً الفرس، اللتان تشبهان عيني يوسف نفسه! مع استطالة في وجه الفرس تقريره من وجه الرسام العظيم.. هل كان يرى نفسه فرساً جامحاً يأبى أن يلجم أو يرتبط بقيود من نظام أو إرادة الآخرين؟!

رفض أن يعمل مهندساً لديكور طبقاً لشخصيته، رغم ما كان يمكن أن تدره عليه هذه المهنة من مكاسب مجزية، ورفض أن يفتح مكتباً خاصاً أو يلتحق بوظيفة في التليفزيون أو المسرح، وكان ذلك كله متاحاً لواراد، مما كان يحتمل معه أن يتلقى تعليمات برغبات هذا الزبون أو ذاك، سواء في تصميم ديكور شقة، أو محله التجاري، أو طلبات هذا المخرج أو ذاك من تصميم ديكور مسرحية أو تمثيلية، وما



إلى ذلك.

العمل الوحيد الذى ارتاح إليه بعض الشئء فى تعامله مع الآخرين الإعلامى ، رسومات لمجلة أطفال كما كان عمله مع دار «الفتى العربى» أو أغلفة الكتب مع بعض دور النشر، حيث يقرأ موضوع الكتاب (فتقاً)، ويختار ما يعبر به عن مضمونه، وكذلك تصميم بعض المجلات والأدبية، وإثراها برسومات من عنده.

توقف لأن يرسم بحرية كان يسيطر على نفسه، و يجعله يتفرد على كل ذي بوهيمية الفنانين في المرحلة الأخيرة من عمره، فتمرد حتى على نظام الرجيميل الذي كان يعيش فيه مع أم ولده الوحيدة النجيب «آلاء» الذي يدرس الكمبيوتر، الذي كان يوسف نفسه وثيق الصلة به إذ عمل لفترة طويلة صخر المعروفة، وكذلك في علاقته بالطباعة والنشر وما إلى ذلك.

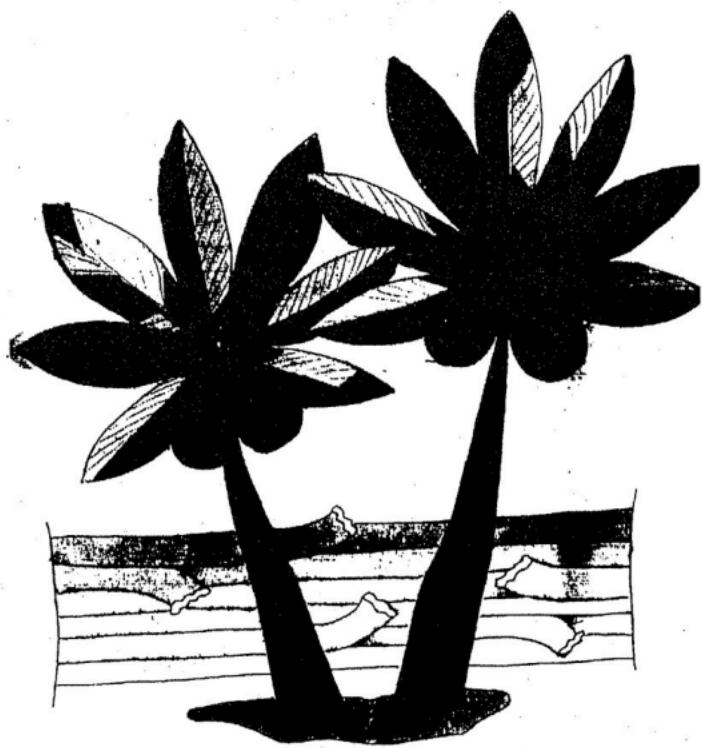
من رسومه الخاصة التي أطلعني عليها رسم صغير بالقلم الرصاص صليب، ولكن بدلاً من أن يكون مصلوبياً عليه جسد آدمي بأكمله، صلب، فحسب، وجهاً تتضخم قسماته بالمعاناة الهائلة.. هل كان يقصد نفس الرسم؟ .. يرحمه الله!

يوسف.. المتمرد على الواقع

د.أحمد حسام عابدين

تعارقنا منذ الأعوام الأولى للمرحلة الابتدائية.. ودامت علاقتنا واستمرت إلى ما يقرب من أربعين عاماً.. وتوطدت حتى أصبحنا أكثر من إخوة وأصدقاء.. كان لنا العديد من الاهتمامات الفنية ولكن باتجاهات مختلفة.. وكان الفنان يوسف شاكر موهوباً منذ الأعوام الأولى من عمره حريصاً على تنقيف نفسه وتوسيع مداركه الفنية وغير الفنية.. وقد كان هذا الفنان يوسف شاكر محاوراً جيداً في شتى المجالات والقضايا الثقافية..

بحكم هذه العلاقة الحميمة تعايشت مع أعماله التي تميزت بالشفافية ليست شفافية أدواته ولكن الشفافية التي تطابقت فيها روحه مع العمل والموقف، وتعدت المراحل التقليدية لفن وانتقل من الواقع إلى الخيال، وتميزت أعماله بالأصالة والعمق المصري الأصيل.. واستمر هذا الفنان في التعايش مع الواقع الذي رفض لما كان يعنيه من آلام والذى حاول أن يغيره بقنه.. وما كانت كلماته الأخيرة «لا تحبوا بقلوبكم ولكن حبوا بعقلكم فالقلب أعمى وللعقل عينان» إلا نتاجاً لما عانه في الواقع الأخير



من حياته والذى رفضه عن طريق أعماله الفنية التى خرجت إلى هذا الواقع لتغييره
والتأثير عليه..
فللنفعى هذا الفنان الذى كان طيراً عاشقاً اغتاله الواقع الأليم الذى لن تفارقنا روحه
فبصماته الفنية أمامنا فى كل مكان..

فتان .. والعنوان إنسان

سامية أبو زيد

لن أكتب عن ملاك اسمه يوسف شاكر، بل عن إنسان كما ينبغي أن يكون الإنسان، وكان هو - أى يوسف شاكر - ذلك الإنسان في كثير من الأحيان، لن أتحدث عن فنه وسأترك تلك المهمة أمانة في عنق زملائه وأساتذته، فهم أدرى بقدره مني بحكم تخصصهم فحسب، ولكنني سأتحدث هنا عن لمحات من الذكريات التي جمعتني وإياه عليها تساعد في رسم صورة تقريرية ليوسف الذي أعرفه، وقد تحمل في طياتها حكايات شخصية بعضها مؤلم وبعضها بهيج.

قد لا يعرف القارئ صلة القرابة بيني وبين يوسف شاكر، وهل أنا ذا أذكر أنه ابن خالٍ الأكبر بالمعنىين، أى أنه كان الولد الأكبر لخالٍ الأكبر، وقد نشأنا معاً كخمسة إخوة ثم أصبحنا ستة بقدوم علياه صغرى إخوة يوسف، وعلى غير عادة الكثريين لم يباعد الزمان بيننا وبينهم، لذا تجدني أحار من أين أبدأ إلى أين انتهي، ففي كل ركن من حياتي أجده لحة هنا ولجة هناك لا تخلو من وجده ولا من ثاقب رأيه وحسن تدبره.

ولعل أقرب ما يتบรร إلى الذهن هو أبعدهم غوراً في الذاكرة، يوم أن

جلس إلى مكتبه في البيت ونحن نلعب ونصلب من حوله، كان يومها في العاشرة من عمره تقريباً، ولكن موهبته كانت قد بدأت في سرقتنا، فلم يكن يشعر بوجودنا ويبقى غارقاً بين الورق والألوان، في ذلك اليوم تطفلت عليه وجلست أرافقه ثم أخذت في مقاطعته، ولم أكتف بهذا بل أخذت أقلب في أشيائه وأبدى إعجابي بها، وكلما أعجبني شيء وطلبت منه يعطياني إياه، حتى تنبهت اختي الكبرى لما حدث فأوقفتني عن هذا المسلك الذي لم أجده فيه ساعتها أية غضاضة وذلك لأن يوسف لم يجد أى امتعاض أو ضئلاً لديه، كان سخياً جواداً بما لديه، ولم يتخل عن أسلوبه هذا حتى آخر مرة رأيته فيها، ولكن قبل أن أصل لأخر مرة، أكمل الحكاية بما حدث بعدها بسنوات بعد أن كبرنا، وأصبح لكل منا بيته وأولاد، فقد كنا نتزاور، وحدث ذات يوم أن ذهبنا وكان على ابني في سننته الثانية من العمر، وألاء ابن يوسف يكبره بأعوام قليلة، فوجدت الزمن يعيده نفسه، إذ ظل على يد إعجابه بلعب آلة فيعطيه إياها عن طيب خاطر، صحيح هذا الشبل منذ ذاك الأسد...

واقترب أكثر بذاكرتي إلى اليوم الذي أصبت فيه أمي بأزمة حادة في المرارة مصحوبة بارتفاع شديد لمستوى الأسيتون في الدم، وكان يوسف في ذلك اليوم عندنا، فتوجه بنا إلى المستشفى، ولم يفارقنا حتى أطعأن على عمنته أمي والدتها وإلى أن حجزنا لها غرفة في المستشفى، وتمر السنوات وأمي لا تنسى له هذا الموقف المفعم بالرجولة والإحساس بالمسؤولية رغم صغر سنها في ذلك الحين، ويعدها بسنوات عديدة وفي مرضها الأخير أدخلناها المستشفى لانتظاراً للأجل المتريص بالنهاية، ستة عشر يوماً وهو يأتي من الصبح حتى موعد انتهاء الزيارة، لدرجة أنه في بعض الأحيان كان يغفو في مكانه من فرط الإجهاد، وأمر ما في هذه الذكرى وأحلالها أنتي كنت شديدة اللاتصال بأمي وكانت أعيش معها وأخدمها ولا أفارقها، وفي اليوم الرابع عشر لها في المستشفى توقيف قلبها عن الخفقان وتم نقلها إلى الرعاية المركزة، فلما أفاقت لم تقل سامية أو هدى (اختي الكبرى) بل قالت يوسف، حتى إن الأطباء استغربوا وقالوا إنها ما برح تناول شخضاً اسمه يوسف، فلتحضروه لها، وبالفعل لم يتأخر عنها وأدخلوه عندها ليدور بينهما حديث طال مدة



خمس عشرة دقيقة لم يبيع فيه حتى آخر عمره وحتى آخر عمرها الذي انقضى بعدها
ب يومين.

ولئن كنت قد شعرت بالغيرة على أمني منه كلما تذكرت هذه الواقعة، تعود ذكري أخرى فتحو هذه الغيرة لتحول محلها الشعور بالامتنان على ما فيها من الألم، فقد ابتليت بكل ابنتي وهي ابنة ستة عشر يوماً، وكانت في ذلك الحين ذاهلة عن الدنيا بسبب هذه الفاجعة، ثم عرفت بعد ذلك أن يوسف كان مع زوجي خطوة بخطوة في إجراءات الصلاة عليها والدفن، وأنه كان له السند والبعض الذي ينكح عليه.

ذلك كان أخي يوسف بعطفه وكرمه وحنانه، لأنكر أنني مرضت ولم يعدني، ولا أذكر أني التجأت إليه ولم يغثني، أما عن آخر مرة رأيته فيها فكان ذلك في المستشفى في العام الماضي قبل أن تقطع أخباره، كان مصاباً بذبحة صدرية نتيجة لوجود جلطة، يومها أصر بكرمه المعهود على توصيله حتى باب المستشفى بعد أن تم إغلاق الباب الرئيسي، فخشى على أن أضل الطريق ولو في المستشفى.

رحم الله يوسف شاكر الإنسان وعلى الله العوض في الفنان الذي تكلته أمه وأمته.

يوسف شاكر:

شقيقى وصدايقى

ياسر شاكر

قد يكون من الصعب التحدث عن فقيد رحل عن عالم كان يحيا فيه ويتفاعل متأثراً مؤثراً بشكل كبير في كل من حوله.

ولكن الأصعب أن يكون الحديث عن نفس الشخص كونه الاخ الاكبر. فجميع الحضور عرف «يوسف شاكر» الفنان المبدع وينعاه اليوم من خلال فنه.

بينما البعض هنا ومنهم المتحدث الآن ينعي الفنان «يوسف شاكر» ليس كفنان فحسب ولكن ننعي فيه الاحساسيات الداخلية الإنسانية الجميلة والتي أفرزت فنه الذي أثر وما زال يؤثر في كل من يرى ويستمتع بخطوطه الناعمة التي تشع جمالاً وحسناً مرهقاً.

فمن صغره لمس فيه أحاسيسه الفنية العالية والتي تشكلت من خلال نشأته.

مع أم فنانة ملأت عليه نظره بأعمال فنية تشكيلية من رسم ونحت

وأعمال خزف.

وامتزج هذا بتكوين وجداًني وفكري من خلال عائلة الآب ذات التاريخ الديني والأدبي والسياسي، مما أدى إلى تكوين فنان له طابع وطني مصرى متمسك بأصوله المصرية ومتأثر بالحيط العربى القومى يفتخر بعروبيته ويرفض الزحف الثقافى للحضارة الغربية الدخيلة والكارسحة للهوية فى أرجاء العالم أجمع.

هذا مع افتتاحه على مختلف الثقافات الفنية سواء القديم منها أو الحديث، وكذلك تعامله مع التكنولوجيا الحديثة بكل أدواتها لإخراج فن خاص معاصر، له أصوله وهويته المصرية.

وقد ت أكد هذا الافتتاح فى التعاون بينه وبين الكثير من الهيئات والمنظمات الثقافية الإقليمية والدولية، التى قامـت بنشر أعماله وكذلك تكليفه بتصميم وتنفيذ الكثير من الأعمال من خلالها.

لم يكن «يوسف شاكر» سياسياً بالمعنى المتعارف عليه ولكنه كان فناناً مثقفاً يعي تماماً موقع المجتمع الذى أفرزه بكل ما فيه من مقومات حضارية عريقة وأصول ثقافية تمتد لآلاف السنين.

وكذلك يعي أيضاً المشكلات والقضايا والتحديات التى تواجه هذا المجتمع. وقد حاول «يوسف» التعبير عن هذا الوعى الوجدانى بفنـه الذى احترمه ويدلـ فيه كل عطائه وجهـه كفنـان مصرـى عـربـى بكل المعـانـى.

كلـنا نـعـرـف «يوسف شـاـكر» بمـزاـجـ الفـنـانـ المتـقلـبـ المـهـمـومـ أحيـاناً كـثـيرـةـ، والـرـحـ الرـقـيقـ العـطـوفـ أحيـاناً أكـثـرـ.

فقد كان «يوسف» الأخـ هو مصدر التـمسـكـ بالـقـومـيـةـ الـعـرـبـىـةـ وـالـوطـنـيـةـ الـمـصـرـىـةـ بالـنـسـبـةـ لـىـ منـ خـلـالـ أـعـمـالـهـ وـمـحـاـورـاتـهـ وـتـفـاصـيلـ حـيـاتـهـ الـيـوـمـيـةـ.

فيـ الـوقـتـ الذـىـ كانـ يـجـبـ أنـ أـكـونـ أـنـاـ المؤـثـرـ فـيـ هـذـاـ الجـانـبـ منـ خـلـالـ عـلـىـ دـاـخـلـ المؤـسـسـةـ الـعـسـكـرـىـ الـمـصـرـىـةـ فـقـدـ كانـ هوـ مـصـدـرـىـ الـأـوـلـ فـيـ فـهـ وـتـذـوقـ الـكـثـيرـ منـ الـفـنـنـ حـيـثـ كـانـ هوـ «ـالـفـنـانـ الـمـتـذـوقـ»ـ وـعـلـمـنـىـ أـنـ أـكـونـ «ـالـمـتـذـوقـ الـفـنـانـ»ـ.

كما كان له الفضل على في التعرف على الكثير من الاتجاهات الثقافية والفنية والسياسية داخل المجتمع، وكذلك الأفراد القائمون والناشطون في هذه الاتجاهات، والذي أدى بي إلى تكوين نظرة فكرية خاصة.

كان هذا هو الاخ الاكبر والفنان المبدع «يوسف شاكر» ومن المؤكد أنه لا يتسع الوقت ولا الكلمات لإيقائه حقه.

بطاقة يوسف شاكر

- من مواليد القاهرة، الأول من أغسطس ١٩٥٩.
- خريج كلية الفنون الجميلة قسم الديكور ١٩٨٢ ودبلوم الدراسات العليا ١٩٨٤.
- اكتسب مجموع خبراته من خلال العمل بالاقسام الفنية في العديد من دور النشر الإقليمية والدولية، والعمل في إخراج الكتب والمطبوعات ورسوم الأغلفة، وكذلك التصميم الداخلي، ورسوم كتب الأطفال، وكذا تصميم الشعارات التجارية والمطبوعات الدعائية والملصقات . كما كانت له خبرة خاصة متنوعة في مجال التصميم الجرافيكي على الكمبيوتر باستخدام البرامج المختلفة للنشر ومعالجة التصميمات والصور والرسوم.
- التاريخ المهني ..
 - ١٩٨٠ - ١٩٩٦ المركز الجرافيكي العربي
 - ١٩٨٤ - ١٩٨٤ التليفزيون المصري.
 - ١٩٨٤ - ١٩٨٩ دار الفتى العربي للنشر والتوزيع
 - ١٩٨٧ - ٢٠٠١ دار مصرية للنشر والتوزيع
 - ١٩٨٧ - مجلة «أدب ونقد»، وكتاب «الأهالى».
 - ١٩٨٩ - ١٩٩٢ دار المستقبل العربي للنشر والتوزيع.

-
- ١٩٨٩ - وزارة الثقافة.
 - ١٩٩٢ - دار إلياس للطباعة والنشر
 - ١٩٩٢ - المكتب الإقليمي بالقاهرة لمنظمة الأمم المتحدة للطفولة (اليونيسيف)
 - ١٩٩٥ - ١٩٩٧ مؤسسة صخر للكمبيوتر.
 - وقد شارك بفنه في العديد من الأعمال والتي كان أكثرها انتشاراً:
 - مشروع «ورشة رسامي كتب الأطفال عن حقائق الحياة» تحت إشراف اليونيسيف ومركز ثقافة الطفل.
 - سلسلة الكتب المرشدة لمشرفة الحضانة عن منظمة اليونيسيف.
 - سلسلة كتاب «أدب ونقد» الفصلية.
 - سلسلة كتاب «المسرح العربي» عن الهيئة العامة للكتاب.
 - سلسلة كتاب «كتكوت الكتب» لمعرض كتب الأطفال الدولى بالقاهرة.
 - المشروع القومى للكتاب (ترجمات).
 - مجلات «أدب ونقد» و«المحيط الثقافى» و«الفنون الشعبية».
 - إصدارات وزارة الثقافة عن «مهرجانات المسرح التجريبى».
 - إصدارات مهرجان الغولكلور الدولى.
 - إصدار (واقع ثقافى) عن وزارة الثقافة
 - إهداء للفنان «محبى الدين اللباد» (٣٠ سنة رسم للأطفال).

الإمام الغزالى.. عدو الفلسفه

وديع أمين

ولد أبو حامد بن محمد الغزالى فى طبران من ضواحي مدينة طوس بخراسان سنة ٤٥٠ هجرية الموافق ١٠٥٨ ميلادى. وكان أبوه رجلاً فقيراً صالحًا يقوم بغزل الصوف وبيعه فى دكان يملكه بسوق الصوفين. ومن هنا جاءت صفة الغزالى، وحين حضرت أباه الوفاة أوصى به وبأخيه أحمد إلى صديق له متصرف. ولما مات توفر الصديق على تعلم الصبيان حتى فرغ المال الذى خلفه لهم أبوهما. عند ذلك قال لهما الرجل: أنا رجل فقير ليس عندي ما أنفقه ونصحهما بأن يلجن إلى مدرسة لكي يتوفّر لهم القوت الذى يعينهما على مواصلة الحياة. ودرس الغزالى الفقه على أحمد بن محمد الراذكاني. ثم انتقل الغزالى إلى نيسابور عاصمة السلاجوقيين وهى مدينة العلم بعد بغداد، ورافق إمام الحرمين أبي المعالى الجوينى ودرس عليه الجدل والأصول، وأعجب إمام الحرمين بذلكاته فعينه مساعدًا ونائباً له حتى صار أنظر أهل زمانه ولا مات إمام الحرمين عينه الوزير السلاجقى نظام الملك مدرساً فى المدرسة النظامية

ببغداد، وهي الجامعة الشهيرة التي أنشأها نظام الملك سنة ١٠٥٧م، وكان عمره في ذلك الوقت ٣٣ سنة، وتولى تدريس ثلاثمائة من الطلبة. وارتفع صيته وبلغ من الشهرة درجة لم يصل إليها عالم في ذلك الوقت، وطارت شهرته إلى أقصى العالم الإسلامي وحقق من المجد والسمو والسمو والرفة ما لم يحققه عالم إسلامي من قبل وتقرب إليه العلماء والوزراء، واتسعت حلقةه وكثرت مؤلفاته، وكتب في هذه الفترة من سنة ٤٨٤ إلى ٤٨٨ أهم مؤلفاته مثل «المستظر هرئي» في الرد على الفرق الباطنية بتكليف من الخليفة المستظر بالله وأسماه باسمه. وكانت عقائد الباطنية وعلومهم قد عظم شأنها وازداد خطرها ضد نظام الحكم واستقطبت كثيراً من الشباب وطلاب العلم. وفي بغداد كتب أيضاً «الاقتصاد في الاعتقاد» ويسقط فيه علم الكلام، وكتابه «إحياء علوم الدين» جمع فيه أصول الدين والعقائد والعبادات والأخلاق وقواعد السلوك التي ينبغي للمسلم أن يسير عليها و«ميزان العمل» في الأخلاق و«معايير العلم» في المنطق ولما هاله أمر المفكرين الأحرار كتب في الدفاع عن الدين الإسلامي «مقاصد الفلسفه» في ثلاثة أجزاء ثم كتب «تهاافت الفلسفه» الذي هاجم فيه الفلسفه وهو من أهم مؤلفاته.

ثم أصبح في هذا الوقت بأزمة نفسية نتيجة الشك بالعقل والعلم والعالم ورغبة في الوصول إلى الحقيقة المطلقة والسعادة واليقين. وكان له ميل شديد للتصوف فتوقف عن التأليف وكف عن التدريس وقطع العلائق وهجر الناس، وأصبح بمرض شديد أدى إلى اعتلال صحته ولم تسمح له نفسه القلق بأن يستمر أكثر من ذلك، وأدرك أنه على شفا جرف هاو أن لم يعمل على تدارك هذه الحال.

ولم يزل يتردد بين تجاذب شهوات الدنيا ودعوى الآخرة، حتى استقر رأيه وعزم على الرحيل وأخفى أمر خروجه عن الخليفة والمسئولين والمعارف والآصدقاء وهو ينوي الخروج من بغداد وتظاهر بالعجز على الخروج إلى مكة بينما هو يدبر في الحقيقة الرحيل من بغداد وفي عزمه لا يعود إليها ثانية. وفرق ما كان معه من المال ولم يدخل إلا قدر الكفاف وقوت العيال. وودع مظاهر المجد والشهرة لا هم له إلا العزلة والخلوة والرياضة الروحية ومجاهدة النفس من أجل تزكية النفس وتهذيب

الأخلاق وتصفيّة القلب لذكر الله تعالى وفقاً لتعاليم الصوفية. وغادر بغداد وظل إحدى عشرة سنة منتقلًا بين بغداد ومكة وبيت القدس والإسكندرية حتى وصل بلاد الشام وأقام بها قرابة سنتين. وكان يعتكف طوال النهار في أعلى منارة الجامع الأموي بدمشق منفرداً سابحاً في تأملاته العميقه أملأاً في الوصول إلى الحقيقة المطلقة في الحياة الروحية والتأملات الدينية. ولكنه لم يجد الراحة التي ينشدها وقد عاوده الحنين إلى العيال والوطن. وكانت مشاعل الزمان وضرورات المعاش تشغله باله وتفكيره فعاد إلى الحياة العملية مهتماً بتطوير الأخلاق وتجسيد الإسلام حتى لقب بزین الدين وجہة الإسلام. وكان أكبر باعث على عودته إلى العالم العلی إلحاد فخر الملك الوزیر السلاجوقی الذي عرض عليه مهنة التدريس بنظامية نیساپور مظہراً له أن من الخطأ حرمان أبناء المسلمين من المعرفة التي وهبها الله له فقبل الرأی وجعله يقطع جولته ويعود إلى نیساپور، وهناك عهد إليه برئاسة المدرسة النظامية بنیساپور عام ٤٩٩ھـ. وكان ذلك في عهد «سنجر السلاجوقی» ابن ملك شاه. ورجع بعد عودته من العزلة التي فرضها على نفسه طوال ١١ سنة إلى التدريس والتالیف، وطلع على الناس بفلسفة جديدة تتمثل في التصوف بعد أن سلك هذا الطريق، ويصف الغزالی الغایة والنتيجة التي وصل إليها فيقول: «وَدَمْتُ عَلَى ذَلِكَ مَقْدَارِ عَشْرِ سِنِينْ وَانْكَشَّفَ لِي خَلَالَ هَذِهِ الْخَلْوَاتِ أَمْوَالٌ لَا يَمْكُنُ احْصَاؤُهَا وَاسْتَقْصَاؤُهَا، وَالْقَدْرُ الَّذِي أَذْكَرَهُ يَنْتَفِعُ بِهِ أَنِّي عَلِمْتُ يَقِيناً أَنَّ الصَّوْفِيَّةَ هُمُ السَّالِكُونُ لِطَرِيقِ اللَّهِ تَعَالَى وَأَنَّ سِيرَتَهُمْ أَحْسَنُ السَّيِّرِ، وَطَرِيقَهُمْ أَصْوبُ الْطَّرِيقِ، وَأَخْلَاقَهُمْ أَنْكَى الْأَخْلَاقِ بِلَوْجَمْعِ عَقْلِ الْعَقَلَاءِ وَحِكْمَةِ الْحَكَمَاءِ وَعِلْمِ الْوَاقِفِينَ عَلَى أَسْرَارِ الشَّرِعِ مِنَ الْعُلَمَاءِ لِيَغِيِّرُوا شَيْئاً مِنْ سِيرَتِهِمْ وَأَخْلَاقِهِمْ فَإِنَّ جَمِيعَ حُرَكَاتِهِمْ وَسُكَّانَهُمْ فِي ظَاهِرِهِمْ وَبِأَطْنَابِهِمْ مَقْتَيسَةٌ مِنْ نُورِ مَشْكَأَ النَّبُوَّةِ عَلَى وَجْهِ الْأَرْضِ نُورٌ سَيِّضاً بِهِ» وَكَتَبَ فِي هَذَا الْوَقْتِ «الْمُسْتَصْفِي» الَّذِي يَعْدُ مِنْ أَرْكَانِ الْفَقْهِ الْثَلَاثَةِ، وَ«كِيمِيَّةِ السَّعَادَةِ» وَ«مَشْكَأَ الْأَنُورِ» وَلَمْ يَمْكُثْ فِي التَّدْرِيسِ أَكْثَرَ مِنْ عَامٍ حَتَّى اغْتِيلَ الْوَزِيرُ فَخْرُ الْمَلَكِ بِيَدِ أَحَدِ الْبَاطِنِيِّينَ وَعَلَى إِثْرِ ذَلِكِ تَرَكَ الغَزالِيُّ الْأَشْتَغَالَ بِالنَّظَامِيَّةِ وَغَادَ نِيَساپور حَوْالَى سِنَةِ ١١٠٧م المُوافِقِ ٥٠٠ھـ وَاعْتَكَفَ فِي مَنْزِلِهِ بِطَوْسِ وَقَامَ بِبَنَاءِ مَدْرَسَةٍ لِلْفَقَرَاءِ وَتَكِيَّةٍ لِلصَّوْفِيِّينَ بِجَوارِ بَيْتِهِ وَانْقَطَعَ لِلتَّدْرِيسِ بِمَدْرَسَتِهِ وَتَدوِينِ سِيرَتِهِ الْذَّاتِيَّةِ

في كتابه «المنفذ من الضلال» وظل يقوم بالتدريس حتى وفاته سنة ١١١ م وعمره ٥٣ سنة. ودفن بظاهر قصبة طابران بضاحية بلدته طوس.

عاش الغزالى فى عصر مليء بالإضطرابات السياسية ويعج بمختلف الفرق السياسية والثقافية والثورية والدينية المعاشرة. وفي ظل أنظمة حكم اقطاعية مختلفة مستبدة، وكانت الجماهير تعانى من الاستغلال والضرائب الباهضة والطغيان والاستبداد. وكان التعرض بالنقد لسياسة الحكام والسلطانين يكلف المرء حياته.

وكان المرء يؤخذ بالظنون ولمجرد الشك في أنه معاد وي تعرض للتعذيب والهلاك حتى امتناع السجنون بالعناصر المعاشرة من المثقفين والفرق الباطنية والجماعات السياسية والدينية المختلفة. وكان الذي يرفض وظيفة أو عطية من السلطان يعد من الخارجين والمعادين للسلطة.

لقد ظلت مشكلة النزاع بين الدين والفلسفة، وهي الاشكالية التي تعد من أهم المشكلات في تاريخ الفكر والثقافة العربية الإسلامية منذ عرف المسلمين الفلسفة في القرن الثاني للهجرة وانتشرت في عصر الترجمة وفي زمن الخليفة المأمون الذي شجع الفلسفة والتفكير الحر. ولكن هذا النزاع لم يتوقف حتى القرن السابع الهجري، وبلغ هذا النزاع ذروته في أواخر القرن الخامس الهجري مع كتاب «تهاافت الفلسفة» للإمام أبو حامد الغزالى، الذي سجل بداية انتصار الدين وهزيمة الفلسفة، وصدرت الفتاوى بتحريم الاشتغال بالفلسفة وتدريسها ومن ثم الاختفاء تماماً من الحياة الثقافية للمسلمين في المشرق العربي. ويشكل كتاب «تهاافت الفلسفة» مرحلة تراجع وانهيار الفلسفة العربية الإسلامية، وهو تعبير عن المرحلة الاجتماعية المتدهورة في التاريخ العربي الإسلامي والانهيار الاجتماعي والاقتصادي والثقافي والأخلاقي.

ويتألف الكتاب من أربع مقدمات ذكر فيها منهاجه في البحث وعشرين مسألة وخاتمة في المقدمة يشرح حال الفلسفة وفرق علومهم التي تصادم الشريعة والتي لا تصادقها، فناقش الفلسفة في شرائعيتهم ومقدماتهم للبحوث الإلهية. ويفؤد في المقدمة الأولى: أن أرسطو قد انتهت إليه الرياسة على الفلسفة سقراط وبرراط وأفلاطون، والثانية: إن بعض آراء الفلسفة لا تتعرض للدين لأنها آراء طبيعية

كالباحث في الكسوف والخسوف وهذه تتعرض للمدح أو الذم. والثالثة : بيان تهافت الفلسفه وضعيف استدلالهم وتناقضهم واختلافهم وتهافت عقيدتهم. والرابعة: إن تمسك الفلسفه بالرياضيات والمنطق منهجين للفكر ليس ضروريًا بالنسبة لأصول الدين لأنها تتعلق بعلم الحساب والهندسة وعلم هيأة العالم وليس يتعلق شيء منها بالأمور الدينية.

أما المنطقيات فلا يتعلق شيء منها بالدين. كما أخذ الطبيعيات لأنها علم ليس فيه ما يضر بالدين فهو يبحث في جسم العالم كما يبحث الطب في جسم الإنسان، وكما ليس من شرط الدين إنكار الطب فليس من شرط الدين إنكار علم الطب فليس من شرطه أيضاً إنكار ذلك العلم إلا في مسائل معينة. أما بالنسبة للسياسات فقد أباح النظر فيها لأن كلام الفلسفه فيها يرجع إلى الحكم المصلحية المتعلقة بالأمور الدينوية والإيالة السلطانية وتبقى الأخقيات وهي مباحة مستحبة لأن كلامهم فيها يرجع إلى حصر صفات النفس وأخلاقها ثم بعد ذلك يشرع الغزالى في بحث مسائل الفلسفه ومناقشتهم في ذلك في ضوء البحث والحجج العقلية وهي عشرون مسألة: ويعرض صلة الله بالعلم وتشمل المسائل الأربع: قدم العالم وأبديه العالم والزمان والله فاعل العالم وصانعه، والعجز عن إثبات وجود الصانع والوحدانية والعجز عن إثباتها والصفات الإلهية والعلم بالجزئيات ومسائل فلكية وطبيعية والسيبية والنفس الإنسانية وبعث الأجساد وحضارهم ويقول الغزالى في الخاتمة لابد من تكفيرهم في ثلاثة مسائل: إحداها قولهم بقدم العالم، والثانية قولهم: إن الله لا يحيط علمًا بالجزئيات الحادثة والثالثة: إنكار بعث الأجساد وحضارها. فهذه المسائل لا تلائم الإسلام بوجه ومعتقدها معتقد كذب الأنبياء صلوات الله عليهم وسلمه. وأنهم ذكروا على سبيل المصلحة تمثيلًا لجمahir الخلق وتقديرها وهذا هو الكفر الصراح الذي لم يعتقه أحد من فرق المسلمين.

لقد واجه الغزالى وهو يدرس الفكر اليوناني أن كل الفلسفه اليونانيين ينطلقون جميعاً من فكرة «لا شيء من لا شيء» التي هي أصل ثابت عند كل الفلسفه اليونانيين مثالين أو ماديين، أي أن فكرة «قدم المادة» وأن العالم قديم وليس مخلوقاً الأمر الذي يتعارض بالنسبة للدين الإسلامي وبيانه عيسى وموسى فإن فكرة «الخلق

من لا شيء» وأن العالم محدث تعد ثابت في العقيدة الدينية، وإلا انهار الدين من الأساس، هذه الخطورة أدركها الغزالى عند تصديه للفكر اليونانى وفلسفة أرسطو بالذات التي تقول «إن لا شيء من لا شيء» ويقدم العالم والصورة متضمنة في الأشياء، وأدرك مدى خطورتها على البنية الدينية كلها، وتعارضها مع الدين الإسلامي تعارضًا مطلقاً، بل تهدم الدين من الأساس لأنها ترجع في نهاية التحليل إلى قضية قدم المادة أى قدم العالم.

ويرى المفكر المغربي الدكتور محمد عابد الجابرى أن الغزالى قد أدرك هذه الحقيقة وهو يدرس الفكر اليونانى، فضخمها آيديولوجيا لأنه كان يعبر عن منعطف فى التطور، منعطف التراجع والانكماس والارتفاع إلى الذات دفاعاً عن ما هو قائم، وخوفاً من انهيار كل شيء» مجلة الأقلام المغربية . مارس ١٩٥٦.

لقد عاصر الغزالى مرحلة تاريخية حافلة بالفساد والتخلف الاجتماعى والانحلال الخلقى وتنزع الدولة المركزية العربية الإسلامية فى بغداد، وظهور دولات اقطاعية أعمجية وتركية وفارسية. وقد منع الاستبداد المطلق انتقاد الظلم والفساد حتى شاع اليأس والاستسلام بين الرعية. ويتبين ذلك من فتوى الغزالى بشأن جواز إماماة السلطان الظالم أو المفضول وهو فى واقع الأمر فيه تبرير للأوضاع الفاسدة التى عاش فى ظلها ويرى الغزالى «إن الأصل فى الإمامة تقديم الأفضل على غيره، ولكن إذا عقدت الإمامة للمفضول دون الأفضل وكان فى خلع المفضول إثارة للفتن وإضطراب الأمور يجز خلنه والاستبدال به، بل يجب طاعته والحكم بنفيه ولاته وصحة إمامته». ويرى الغزالى أيضًا: «إن ذلك لا يعد متسامحاً فى شروط الإمامة، ولكن فى التنازل عن رتبة الاجتهداد فى مثل هذه الحالة من قبيل الضرورات التى تتبع المحظوظات منعاً من تعطيل المصالح بإنفراط عقد الإمامة». (الفكر السياسى عند الباطنية وموقف الغزالى منه. أحمد عرفات القاضي. ص ٢٢٦).

وقد تعدل رأى الغزالى بعد أن تصوّف فى آخر حياته وذلك فى كتابه «المقدّس من الضلال» أن ما نقل عن أرسطو ينحصر فى ثلاثة أقسام. قسم يجب التفكير به، وقسم يجب التبديد به، وقسم لا يجب إنكاره أصلاً. ورتّب المسائل ترتيباً آخر فجعل أولها عدم حشر الأجساد، وانتهى بقدم العالم. وهو رغم اعترافه بالرياضيات والهندسة

وعلم هيئة العالم وليس يتعلق بشيء، منها بالأمور الدينية نفيًا وإثباتًا. بل هي أمور برهانية لا سبيل إلى مراجحتها بعد فهمها ومعرفتها، ومن ينظر فيها يتعجب من دقائقها ومن ظهور براهينها، فيحسن بسبب ذلك اعتقاده في الفلسفه، فيحسب أن جميع علومهم في الوضوح وفي ثقة البرهان كهذا العلم» ورغم موافقته على الجانب الأخلاقي والروحي للعلم إلا أنه يرفض جانبه الفلسفى العقلاني. كذلك رفض الفرزالى ما ذهب إليه الفلسفه المسلمين من استخدام المنطق كأدلة عقلية للبرهنة على وجود الله وأن العقل أساس الإيمان السليم. وفي رأيه أن معرفة الله لا تكون عن طريق العقل بل عن طريق الوسيلة الصوفية، وهي الإلهام بشرط أن تتصفى النفوس من أدران الغايات، وأن أحسن طريق الحصول على سعادة الدارين أن ينقطع المرء لذكر الله إلى أن تفيض عليه الرحمة وينكشف له سر المكوت.

كانت فلسفة الفرزالى موجهة أساسا ضد المفكرين الأحرار والفلسفه الذين سبقوه وفي الوقت نفسه ضد المفكرين الأحرار من علماء وفلاسفة عاشوا في عصره هم إخوان الصفاء وكانوا ثائرين يثيرونوعي الناس، والذين جاهروا بأراء تمس الدين مباشرة وذمة الحكم وظلمهم: ألم يقل هؤلاء أعلم يا أخي أن قوة أهل الشر قد تناهت وكثرت أفعالهما في العالم في هذا الزمن؟ وقولهم «إن الشريعة قد دنسست بالجهالات واختلطت بالضلالات ولا سبيل إلى غسلها وتطهيرها إلا بالفلسفه، وذلك لأنها حاوية للحكمة الاعتقادية والمصلحة الاجتهادية» هذا بجانب العلماء والفلسفه المثقفين والتجار والشباب والفرق الدينية الذين يهدفون إلى إعادة بناء الدولة المركزية العربية الإسلامية على أساس من العلم والحق والعدل والحرية إلى جانب الشريعة فيما يعرف بالتوافق بين الدين والفلسفه».

هذا وقد اختلفت الآراء حول تصنيف الفرزالى فهو بين العلماء لا يمكن حصر مؤلفاته فقد كتب في أصول الفقه وعلم الكلام والمنطق والزهد وعلوم الاجتماع والأخلاق، وخاض معارك حامية ضد الأفكار الباطنية، فضلاً عن دوره المهم في وضع نهاية للخلافات بين المبادئ الصوفية المناقضة للسنة وقواعد الشريعة وأحكام القرآن الكريم في عصره، حتى لقب بزین الدين وجۃ الإسلام، وهو أيضاً مفكر وفيلسوف ولهم تفكيره الخاص في محاربة الفلسفه، وما تزال أفكاره الفلسفية تثير الجدل



والنقاش حتى اليوم، وأن هناك من الباحثين من يدعونه من أكبر الفلاسفة الذين عكست فلسفتهم تدعيم العلاقات الاقطاعية البدائية المختلفة في ذلك العصر. وفي الوقت الذي كانت فيه الفلسفة العربية الإسلامية قد قضى عليها في المشرق نتيجة طعنات الغزالي. كانت الفلسفة العربية الإسلامية تنهض في الأندلس على يد فلاسفة التقدميين ابن مباجة وابن طفيل وابن رشد من رواد التوسيع الذين أعادوا للعقل العربي الإسلامي مكانته السامية والمساهمة في صرح النهضة الفكرية والحضارة الأوربية الحديثة. وأياً كان موقف المؤيدين أو المعارضين من فلسفة الغزالي فقد كان رحمة الله كريم النفس. وكان يعتقد في كل ما كتب أنه يدافع عن الدين الإسلامي وإثبات أفضليته على سائر الأديان وعلى الفلسفة خصوصاً.

الديوان الصغير

درب عسكر لحسن مصباحي

درس في الكوميديا الشعبية



تقديم:

عيسى عبد الحليم

مع كثرة انشغالاته النقدية والتي اتسمت بطابع تحليلي للعروض والنصوص المسرحية لم ينس الناقد الراحل د. محسن مصيلحي أنه كاتب مسرحي مبدع، فقدم مجموعة من المسرحيات لعل أشهرها «اللى بنى مصر» و«نازلين المحطة الجاية» و«عصافور خايف يطير» و«دراب عسکر» التي أخرجها عصام السيد في منتصف الثمانينيات على مسرح «الغرفة» والذي أسميه - في ذلك الوقت - المخرج الراحل عبد الغفار عودة والذي قدمت على خشبة مجموعة متميزة من العروض لكنه أغلق في نهاية الثمانينيات نتيجة ممارسات بيروقراطية.

وقد شارك في بطولتها «عبلة كامل وسامي عبد الحليم وحسن الديب ومحمد دردريم».

وهو عرض حاول فيه «مصيلحي» أن يستلهم الفرجة الشعبية مستخدماً إطارها الفني المتوارث كالحكواتي وخیال الظل، الطبيعة الأولى.

وقد أشار مصيلحي إلى الغرض من عرضه حين قال في مقدمة المسرحية «هذا النص محاولة تأريخ لبعض الفنون الشعبية، وأهمها فن الارتجال في بعض نماذجه الدرامية، وفي الوقت نفسه محاولة لتقديم الممثل المعاصر في شكل مماثل للارتجالي له ما للمثل الارتجالي القديم من قدرات وتصورات وخیال..»

أي أنه يجب أن يملأ بعض فراغات هذا النص بإبداعاته الخاصة. وهذا التصور المبدئي قابل لإعادة الصياغة مرة أخرى وفقاً لاماكنات الممثلين ووفقاً لتصور العمل الجماعي في مثل هذه العروض الحية والمتعددة يومياً.

والعرض يعتمد على التمثيل فقط، وعلى هذا فليس هناك ذيكر بالمعنى

المعروف وإنما إشارات بسيطة تدل على المكان أو الشخصية. ومن هنا فإن عنصر الإخراج يكتسب أهمية فائقة في استفزاز المتفرج وجذبه إلى المشاركة الحيوية في العرض المسرحي.

وهذا ما رأيناه بالفعل في التركيبة المسرحية التي تم فيها اندماج الشخصية الحقيقية للممثلين مع الشخصية الفنية التي يتناولها العرض فنري - مثلاً - أبطال العرض يظهرون باسمائهم الحقيقة «عبدة كامل، وسامي عبد الحليم، ومحمد دردين، وحسن الدبيب، وزين نصار، ومخلص البحيري، وحنان يوسف».

وريما جاء ذلك للخروج من نمطية الأداء ليتناسب مع هذا اللون المسرحي الذي يعتمد على آليات تجريبية تستمد طرائقها من فطرية التراث، وتقلاشي فيه حدود الزمان والمكان ولا يصبح لهما أي اعتبار كما كان في المسرح التقليدي، ومن ثم يصبح الإطار التمثيلي هو محور العمل الفني، ويكون العتبة الأولى للمسرح، بما فيه من فضاءات شاسعة للأداء الحركي والإيمائي.

وإذا كانت النهضة المسرحية الأوروبية قد قامت على عدة عوامل فنية من أهمها تعزيز دور الديكور بأنواعه المختلفة من «إضاءة وصوت وسينوفرافيا وديكور بصري إلخ».

فإن محسن مصيلحي مؤلف العرض وعصام السيد مخرج العرض اعتمدا - كثيرا - على الديكور الحركي بشكل أساسي، حيث أصبحت حركة الممثلين على خشبة المسرح هي محور العرض كبديل حيوي عن الديكور البصري الذي يقول عنه «فورست» مشيراً إلى إحدى وظائفه الحيوية «أن الممثل يرتبط بالأشياء الموجودة، بمعنى أن حركات الممثل وإيماءاته ونظاراته يحكمها وجود هذه الأشياء المادية التي تشتراك في الأداء».

وأرى أن هذه حيلة ذكية من المؤلف والمخرج حتى لا يشغل المشاهد بكثرة التفاصيل وتناثرها على خشبة المسرح، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى لأن هذا النوع من المسرح المعتمد على الفرجة الشعبية لا يريد الاتكاء على أقنعة بديلة خارجة عن إطاره لأنه يحمل في داخله دلالات ورموز اجتماعية وسياسية متعددة.



اما عن احداث العرض فتدور في شارع شعبي يملئه المارة، وفجأة يظهر فنانو خيال
الظل والأرجوز وينادى واحد منهم بناء تقليد يعلن عن هوية هذا الفن:
يا الله يا افنديات، تعالوا يا بهوات، خيال

الضل بتلات ميلمات. أما المؤلف وأنا
المخايل. أنا الينا وأنا المتأول. يا الله يا
افنديات يا لله يا بهوات. ادخل هنا، عندي
صندوق الخيال والأحلام، غرفة الضحك
والأوهام، يا الله يا حلق، يا لله يا أنام
اتجمعوا قوم عندي خيال الضل طيف
الخيال، أنا المخايل وأنا الخليفة:
خليفة ابن دانيال، والشيخ على النحلة
، وداود المناوي، وحسن القشاش، عندي
التاريخ والتقارير، عندي العبر والمواعظ
عندي الهم وتقليب المواجه، عندي زادك وزوادك
من الهنا والسرور، ترجع لأولادك مجبور ومسرور، بتلات
ميلمات، يا الله يا افنديات، يا لله يا بهوات، حالا الفرجة
والخيالات .. أنا سليل الفن والكرامات.

لكن يفاجأ هذا المنادى العجوز بانصراف الناس عنه أثناء تقديميه لجزء من مسرحية
ظلية استخدم فيها تكنيك خيال الظل التقليدي في إضاعة وشخصوص وحوار، ولا
يستطيع أن يجمع الثلاث ميلمات التي أعلن عنها ثمناً للمشاهدة، فيقلل المبلغ إلى
مليم واحد، لكن لم يعره أحد اهتماماً، مما جعل ابنه والذي قام بدوره «حسن الديب»
يعلن سخطه عليه واعتراضه على ما فعله أبوه لأنه يقلل من شأنه بعد أن أصبح
موظفاً حكومياً فلا يليق بائيه مثل هذه الأفعال التي يدخلها الابن في دائرة
الاستجاء، ومع ذلك يتمسك الأب بفنه، الذي يعتبره صوتاً حراً للفقراء والمساكين من

أبناء الشعب ولننظر إلى هذا الديالوج المعتبر:

الابن: خيال ضل؟ دى الفاظ ولا حركات؟

العجوز: خيال الضل كدة: قارح وقبيح، لأنه بيقول للأعور أنت أعور في عينه. فن مكشوف الوش، همام، ما يستحيش من مخلوق، واجه الناس يا عصفور قول لهم على اللي نفسك تصلحة.

وريهم عيوبهم إيه. فرجهم على فنونك وألعابك .. بتهرب ليه؟

وهنا تبرز فكرة الصراع النفسي بداخل شخصية «الابن» الذي يتजاذبه طموح برجوانى اجتماعى من المكن أن يحققه من خلال عمله الوظيفى فى الإداره الحكومية، كما يتجادبه خيط أسنى لأسرة تقدم عروض الأراجوز وخيال الظل وليس من الم肯 التخلى عنه.

وهنا تبرز شخصية «زوجة الابن» والتى قامت بدورها «عبلة كامل» والتي تقف فى صف الأب المرتبط بفنها ويرى فيه كل حياته:

الزوجة: قطعت قلبي.. شد حيلك بقى واعمل اللي نفسك فيه.. اهو مشي.

العجوز: (يصبح فى الاتجاه الذى يخرج منه الابن) طيب إيه رأيك ها قدم فن الحرافيش.. والذعر وال العامة.. أمال ها قدم فنلى لين؟ للتخان الملاطلين أمهاه كروش ووشوش حمراء؟ وشوف بقى: عمرى ما ها بطل أقدم خيال الضل للناس دي.. ده أنا أموت لو الشمعة دى فى يوم انطفت.. هيكون آخر يوم فى عمرى.

ويهدى الخطاب يطرح النص المسرحي مجموعة من القيم الإنسانية الرفيعة وأهمها من وجهة نظرى التأكيد على قيمة الانتماء إلى المكان والاتجاه إلى السباحة فى مواجهة التراكمات الأيديولوجية القاتلة التى سلبت من الإنسان جوهر الروح وحولته إلى مادة قابلة للتشكل فى إطار برمجاتى عفن.



درب عسکر

مقدمة

هذا النص محاولة تأريخ لبعض الفنون الشعبية، وأهمها فن الارتجال في بعض نماذجه الدرامية، وفي الوقت نفسه محاولة لتقديم الممثل المعاصر في شكل ممثل الارتجالي له ما للممثل ارتجالي القديم في قدرات وتصورات وخيال.. أي أنه يجب أن يملأ بعض فراغات هذا النص بابداعاته الخاصة. وهذا التصور المبدئي قابل لإعادة الصياغة مرة أخرى وفقاً لامكانات الممثلين ووفقاً لتصور العمل الجماعي في مثل هذه العروض الحية والمتعددة يومياً. والعرض يعتمد على التمثيل فقط. وعلى هذا فليس هناك ذيكر بالمعنى المعروف وإنما هو إشارات بسيطة تدل على المكان أو الشخصية . ومن هنا فإن عنصر الإخراج يكتسب أهمية فائقة في استفزاز المتفرج وجذبه إلى المشاركة الحيوية في العرض المسرحي.

«محسن مصيلحي»

خلق، يا الله يا أنام. اتجمعوا قوم عندي
خيال الفضل طيف الخيال، أما المخايل
وأنا الخليفة: خليفة ابن دانيال، والشيخ
علي النحلة، وداود المناوي، وحسن
الشاش.

عندى التاريخ والتاريخ ، عندى العبر
والمواعظ عندى الهم وتقليل المواجه ،
عندى زائدك وزوادك من الهنا والسرور ،
ترجع لأولادك؛ مجبور ومسرور. بتلات
مليمات، يالله يا افنديات . يالله يا بهوات ،
حالا الفرجة والخيالات .. أنا سليل الفن
والكرامات يا الله يا الله يا الله .
(الرجل العجوز يصطحب المتفرجين إلى
داخل قاعة العرض، ويبدأ في تجهيز
عرض خيال الظل الذي سيقدمه وأثناء
هذا قد ينشد التنشيد التالي):

العجز: سلام علي من حوى ذا المقام
من السادة الأتقياء الكرام
فهم خير من خطبوا بالسلام
وأكرم من صوفحوا باليمين
ومن بعد هذا أصلى علي
النبي الذي جاءنا بالهدى
نبي كريم هدانا إلى
صراط الهدى في البرايا مبين
واسأل رب العباد الغفور
يديم لنا هؤلاء الحضور
وبقيهم أبدا في سرور

قام ببطولة العرض، حسب الظهور على
المسرح

١ - محمد دردير

٢ - حسن الديب

٣ - عبلة كامل

٤ - سامي عبد الحليم

٥ - زين نصار

٦ - مخلص البحيري

٧ - حنان يوسف

وقد سمح لنفسي أن استخدم
اسماءهم في هذا النص، فلهم الشكر.

ديكور: جمال أبو العلا

ملابس: فاطمة عواد

إيقاعات : هشام جاد

إخراج: عصام السيد

(محمد دردير يتقمص شخصية رجل
عجز، يدور في أنحاء المسرح متانياً أو
مغنىً يخرج إلى واجهة المسرح وربما إلى
الشارع ليجمع المتفرجين لمشاهدة
العرض).

العجز: يا الله يا افنديات تعالوا يا
بهوات . خيال الفضل بتلات مليمات.
أنا المؤلف وأنا المخايل. أنا البناء وأنا
المناول. يا الله يا افنديات يالله يا بهوات .
أدخل هنا عندي صندوق الخيال
والأحلام، غرفة الضحك والأوهام. يالله يا

فقولوا معي يا رفاق أمين.

(العجز يقدم جزءاً من مسرحية ظلية مستخدماً تكتيك خيال الظل التقليدي من أضاءة وشخصوص وحوار.. إلخ ولكن العرض ينتهي نهاية غير طبيعية تدل على ضعف امكانات العارضين أو لاعبي خيال الظل. صوت عراك وشجار يأتي من خلف الأبواب.

العجز يحاول أن يجمع أكبر قدر من النقود من المترجين لإحساسه بحدود كارتة).

العجز : لغاية كده رضا، وعلى قد لحافك مد رجليك. الجودة بالوجودة. أدي احنا بنشتغل علي قد جهدنا. صحيح كلنا ولاد إيه، وعلى الحديدة يا بيه، إنما دى فرجة برضه التراب. طيب بلاش ثلاثة مليم، مليم واحد هيكون كفاية. رايح فين يا بلدينا؟ لسه.

هنعرض لك بابة «حرب العجم» لسه هنفجرك علي الرخام وايو القلط البربرى والمغربي.. ده أنا لسه هاقلد..

(يدخل حسن الدبيب، متقمصاً شخصية الابن، ثائراً، وخلفه عبلة كامل، متقمصة شخصية زوجة الابن، تحاول تهدئة ثورة الابن ضد أبيه).

الابن : إيه اللي بيحصل ده؟ إيه الفوضي دي؟

الزوجة : اهدا بس ياسى عصفور.. ده أبوك ما يصحش..

الابن: لغاية امتى؟ أنا عيشتي بقت مرار

الزوجة : اهدا بس أبوك عجز مش حمل الخناق.

العجز : (بحزن شديد) أنا علمتك كده يا عصفور؟ مش قلت لي هتلعب معانا زي زمان؟

الابن اللعب معاكم؟ كل يوم ناصب لي النسبة دي وعامل لي غاغة؟

العجز : غاغة؟

الابن: الأولاش دخلوا بيتي..

الزوجة: (الأحد المترجين) ما تزععش يا أخويه.. سي عصفور ما يقصدكش..

الابن : (مواصلاً) أنا موظف حكومة محترم وانت عازونني اللعب خيال الخل؟ (يحاول إخراج المترجين بالفعل) يا الله يا أفندي أنت وهوه يالله يا بلدينا. كل واحد يشوف وراه إيه.

الزوجة: (تحاول أن توقفه) مش كده يا عصفور أفندي لسه ما جمعناش الإيراد.

الابن : اتوكل علي الله يا أفندي .. قوم يا أخويه. فرز قاعد ليه؟ متفرجين إيه دول، حرافيش تلمهم زماره صحيح.

العجز: اخذتني علي قد عقلي، ما دخلتش في ميعادك ولعبت عروستك ليه يا عصفور؟ بخدعني وأنا في السن دي؟

- غير اليوم
العجز : إيه اللي جد علينا؟ فهمني ..
 لا جد جديد ولا الجسم دب فيه الوهن
 أدي **الستارة**، وأدي **الاتارة**، وأدي
 العروسة، أدي ..
- الابن : خيال الضل ده **تسليمة العامة**
 والدهماء، وأنا موظف حكومة محترم
 (تظهر علامات الإخراج على العجوز
 وزوجة الابن)
- الزوجة** : ما هم دول فيهم مستووظفين
 برضه يا عصفوري ..
- الابن : أيوه **تسليمة العامة والدهماء**
الزوجة : يا عصفوري عيب تشتمن الناس
 كده.
- العجز** : لأحد المترجين) بذمتك يا
 بلدينا مش آخر الاجه ..
- الابن : الطيف والخيال دول العاب
 الأهالي، والسكان الأصليين. يالله لما
 العزاويل دول ونزل **الستارة** دي، وخد
 الناس دولم وطلعهم بره زي ما دخلتم ..
- العجز**: بتهد النسبة يا عصفوري؟ أنا
 ربيك وعلمتك علشان تحمل محلي مخايل
 بارع، تبقي سليل شمس الدين بن
 دانيال ..
- الابن : (مستكملاً في سخرية) والشيخ
 علي النحلة، ودادود المناوي، وحسن
 القشاش .. (صارخاً) يا ناس. أعزل من
- الابن: كل يوم تلم لي الرعاع من
 الشوارع لغاية جوه البيت وأنا ساكت،
 خلاص طهقت. (يشير إلى واحد من
 المترجين) بذمتك دي أشكال تدخل بيتي؟
- العجز** : (يعيش في عالم وحده)
 اضطربت ألعاب عروستك وعروستي لما
 تأخرت.
- الابن : الجيران اشتكتوا ..
- الزوجة** : أنا هارضيهم ..
- العجز** : أفلد صوتك والعب بصوتي ..
- الابن : والوعد والوعيد نازل علي
 دماغي ..
- العجز** : بس السن له أحكام.. ما
 قدرتش العجب ذي ما كنت بالعب زمان أيام
 العز.
- الابن : أودي وشي من الناس فين؟
- الزوجة** : ليه؟ ما لحنا زي الفل أهه ..
- الابن : خيال ضل؟ دي الفاظ دي ولا
 حرकات؟
- العجز** : خيال الضل كده: قارح
 وقببيح، لأنه بيقول للأعوار أنت أغور في
 عينه . فن مكشوف الوش، همام ، ما
 يستحيش من مخلوق . واجه الناس يا
 عصفوري قول لهم علي اللي نفسك
 تصلحة. وريهم عيوبهم إيه. فترجمهم علي
 فنونك وألعابك .. بتهرب ليه؟
- الابن: ده زمن راح وانقضى .. اليوم

درب عسکر؟

الزوجة: يا رب.

الابن: خلاص هاعزل سامحني يا رب

«عصافور يعزل» (يخرج)

الزوجة: (تواسي الاب العجوز) معلش

معلش

في العرض ده؟

العجوز: (جاتيا معلش يا أبو السام..

خش في الدور (يمثل) يالله يا بهوات..

سامي: أنا عاوز أعرف المسرحية دي

مسريحتكم لوحديكم؟؟

العجوز: بمليم عندي صندوق الخيال

والأوهام

سامي: الكلام ده مش في المسرحية يا

دردرين..

العجوز: كده يا سامي؟ كسرت

إليهام..

سامي: ان شاء الله يتدرجغ.. مش لما

تبتدوا العرض تقولوا لي؟ مين المسئول

عن العرض ده؟ مين مدير الفرقه دي وأنا

هاقدم له شكوى. (يخرج).

uble: جري إيه يا سامي؟؟ مش أنت

اللي اتأخرت؟ أهو أى حد يمثل بدالك.

(تعود الإضاعة الكاملة

للمشهد)

زين: (يدخل وكأنه يحاول استدراك ما

حدث) سيداتي سادتي.. نعتذر عن هذا

العطل الفني ونستأنف التمثيل بعد قليل..

نرحب بكم علي متن أول رحلة لنا. نحن

العجوز: يرضيكي اللي بيحصل ده؟

الزوجة: خلاص يا والدي ما تزعlesh

أهو خرج. أعمل اللي أنت عايزة بقى.

العجوز: كل يوم يعمل فيه كده:

يقهرني ويشتت أفكاري ويتكد عليه

الزوجة: خد راحتك بقى.

العجوز: راحتني؟؟ مبقاش فاضل لنا

إلا الحواري والدورب، وأوضة مترا في

مترا في درب عسکر.

الزوجة: قطعت قلبي .. شد حيلك بقى

وأعمل اللي نفسك فيه.. أهو مش بي

العجوز: (سبح في الاتجاه الذي يخرج

منه الابن) طيب إيه رأيك هاقدم فن

الحرافيش والزعر والعامة.. أمال هاقدم

فني لمين؟ للتخان الملظلين أمهات كروش

ووشوش حمراء؟ وشوف بقى: عمرى ما

هابطل أقدم خيال الضبل للناس دي.. ده

أنا أموت لو الشمعة دي في يوم انطفت..

هيكون آخر يوم في عمري.. (للمتفرجين)

هاقدم لكم أنتم.. ايوه.. يالله يا

أفنديات..

زين : (في أداء مبالغ فيه) تحطمت أمال
كليبر الاستعمارية الواسعة وأماله في
وراثة العبقرى نابليون. تحطمت في
اللحظة الرهيبة التي امتدت إليه فيها يد
سليمان الحلبي بطعنة خنجر أردته
صريعاً يوم ١٤ يونيو ١٨٠٠.. ثم كانت
الخدمة الحضارية للحملة الفرنسية..

مخلص : يا ولد. بس بلاش اللون
الثقيل ده والنبي.

زين : (بصوت مختلف) وفي ١٣ مايو
سنة ١٨٥٠ م برضه، ثم توليه محمد علي
بارادة الشعب في دار الحكم، أي في
ساحة القضاء..

عبدة : ورحل خورشيد باشا إلى حيث
القت رحلها أم قشع. (جانباً لمخلص)
مین أم قشع. (جانباً لمخلص) مین أم
قشع دي يا مخلص؟

مخلص: شش.

عبدة : كان خورشيد باشا آخر والي
تركي يعين بارادة الاستانة وأوامرها ..
ويبدأ الشعب المصري..

مخلص : (يوقفها) ما قلنا بلاش
ال حاجات الثقيلة دي.. هتفشوا الزيونين
اللالي بيترجوا.

(صوت زفة يأتي من الخارج، ويدخل
سامي وهو يتقمص دور شوشة، ودردير
الذى يتقمص دور معلم الفرقة، وحنان

الآن على أرض الارتجال، هذا الفن
الشعبي اللي جذوره ترجع لزمان وزمان.
مخلص : والارتجال كان عنصراً
أساسياً في لعبة خيال الضل..
عبدة : .. وكما يحدث دائماً للأشياء
والبشر، زحف الموت إلى خيال الضل..

مخلص : .. والمشهد اللي شفناه دلوقتي
بين الألب وبابته حادثة حقيقة حصلت في
يوم من الأيام في أحد منازل القاهرة،
 وبالتحديد في درب عسكر.

زين : والظاهر أن حوادث زيها اسسه
بتحصل لغاية دلوقتي
مخلص : موقف طبيعي للجيل الجديد.

ضد فن الأهالي والزعر والحرافيش

زين : أحنا زعر وحرافيش؟

حسن : (من الخارج) آه

زين : يا بن الشر..

حسن : (من الخارج) إيه؟

زين : الشركس والإرناؤوط.

حسن : آه .. با حسب هتفطل

مخلص : موقف طبيعي في رحلة خيال
الضل بعد ما نطق بالعربي، وساب اللغة
التركية.

عبدة : (تقلد مذيعات التليفزيون
الرقيقات) ده طبيعي. القرن اللي ابتدأ
بنهاية الحملة الفرنسية، انتهي وخيان
الضل بينطق عربي، وباللهجة المصرية..

| | |
|---|--|
| التي تتقمص دور الغازية - إنهم يكونون مالنا. | فرقة المحيطاتي). |
| المعلم: ده الرجال جه واتفق معانا وادانا العربون. | الفرقه : الحنة يا حنة يا قطر الندى. |
| عبدة: رجعه له في عرضك بدار ما تحصل مصيبة هنا. | يا شباب حبيبي يا عيني جلاب الهوى زين : (صارخا) بس.. ده مسرح محترم |
| شوشة: إزاي بقى؟ ده اتفاق يا جدعان ، والراجل قال لنا الليلة ليلة انس ورفasha. | إيه الخلاعة دي (يعني فجأة ويفعلهم) لو جتنى أmek تسألنى عليك.. لاحظك في عيني واتكلح عليك. |
| المعلم: قولى لنا بقى ده خرج ولا ظهور ولا سبوع؟ طمنيني الله يخليكي بقى لنا ثلاث أسبوعين ما شتغلناش. | مخلص : (هادئاً) كفاية لغاية كده بقى (يعني فجأة ويفعلهم) الحنة يا الحنة يا قطر الندى.. |
| زين: ده لا فرح ولا ظهور ولا سبوع. المعلم: أي مناسبة ربنا يديم لكم لياليكم السعيدة. هتشخص لكم ملعوب ما حصاش .. انصب النسبة يا شوشة. | عبدة : إيه ده؟ فرح؟ أنا باعرف اغنى (تفنى) |
| شوشة: حاضر يا معلمي. | الحنطة يا الحنة يا قطر الندى |
| المعلم: وشد الستارة نداري نفسنا عن الستات واحدنا بنغير هدومنا | زين: بس بقى. |
| شوشة: ونداري نفسنا ليه بس؟ | مخلص: أنتم مين؟؟ |
| زين: يا أسطي أنت وهو إيه اللي بتعملوه ده؟ | المعلم: المحيطاتية. |
| شوشة: إيه يا أسطي دي. سم كده زين: (لشوشة) يا بني أنت جيت هنا غلط. | شوشة: والغياش. |
| عبدة: قول له والنبي يا زين. | الغازية: والغوانى. |
| شوشة: غلط إزاي بقى؟ العنوان امه: درب العسكري. | المعلم: والجنكات. |
| | شوشة: مش هنا برضه..؟ |
| | عبدة: (وهي تظنه غازية) لا ياخشي مش هنا. |
| | شوشة: أنا راجل. |
| | عبدة: راجل؟؟ يا لهوى . عصفور افندي مش هيقوت الليلة دي علي خير. |
| | شوشة: يفوت والا ما يفوتش احنا |

- مخلص: (مصححا) درب عسکر.**
شوشه: عسکر ولا عسکري. اھو کله
بيخوف.
- المعلم: مش أنتم باعترفين لنا علشان**
تتفرجوا علي المحبظاتية في ليلىكم الانس
دي؟ وإلا أيه الحكاية يا جدعان؟ احنا
جالتنا واحد كبير وكتير واسمه عبد
الفار..
- زين: يا جماعة كفاية الفضيحة اللي**
حصلت في خيال الضل. همه قاعددين
يلمموا لنا فرق قديمة علشان تعرض الليلة
دي ليه؟؟؟
- المعلم: بس الرجل الطيب دفع لنا..**
وبالامارة قال لي أعمل وصل باسم هيئة
المرسح.. معقول هييدفع لنا عربون وهوه
مش عاون تشخصين؟ ده احنا علشان
خاطره وخاطركم هنشخص لكم نمرة
(الجمال والنصاب). اعمل جمل يا واد يا
شوشة.
- شوشهة: (يقلد الجمل) بصنم يا معلم؟**
زين: جمال إيه ونصاب إيه؟ بره أنت
وهوه وهيه. بره
- الغازية: (تدخل لتهذبها بانوثتها) جري**
إيه يا برغل؟ مالك؟ متغصب ليه؟
- زين: أصل..**
- المعلم: (وقد رأي تأثير الغازية على**
زين) طيب بلاش.. أنتم باين عليكم ناس
- اكابر وأمرا.. هنشخص لكم الملعب اللي**
عملناه قدام الباشا محمد علي. ماشي
الكلام؟؟؟
- عبدة: أصل لوجه عصفور افندي مش**
هنخلص
- المعلم: لا بقي.. ده ما يرضييش ربنا:**
احنا أخدنا عربون بيقي لازم نشتغل.
- شوشهه: (مؤيدا) آه.**
- زين: (وقد رأي أن المحظيين مستمرون**
في تجهيز عرضهم) اشتغل معакم يا عم
الأسطى؟
- شوشهه: الله .. ما تسترجل ياد.**
- الغازية: (زين) ياريت.**
- المعلم: احنا فعلًا عاوزين كام واحد**
معانا علشان دي نمرة كبيرة وعاوزة
مشخصاتية كثير.. يا سلام.. اانا لسه
فاكر حفلة الطهور بتاع اسم الله عليه
حفيده البasha محمد على.
- الغازية: ليلتها أكلنا أكل.**
- المعلم: ليلتها عرضنا حال الغلابي..**
- الغازية: آه.. وتقعدنا الحكماء.**
- شوشهه: وكنا هنروح فيها.**
- زين: (فرحا) طيب يالله.. يالله.. (عبدة**
كاملا) باقول لك إيه.. احنا عاوزين
شخص بمزاج مع الناس دي.. خليكي
علي ناصية الرب، ولو شفتي عصفور
افندي تدي لنا خبر علي طول.

- عوض: لو كنت باعرف اقرا واكتب..
 الكاتب: طيب ادفع ومن سكات.
- هنومة: هوه احنا حيلتنا حاجة يا حضرة الباشكاتب؟..
 الكاتب: جوزك طول عمره فقربي..
 (مهدوا) هتدفع يا ولد وإلا .. (يشير إلى العمدة الذي يقف في أحد أركان المسرح ييرم شنباته)
- دردين: (يتقمص شخصية العemma) حتدفع وإلا أجرجرك على النقطة واخالي حضررة الضابط يتصرف معاك تمام؟؟ أنت عارف الزمام ده ملك مين، وعارف إيه اللي هيجري لك.
- الوالى: (من مقاعد المترججين) ولد خرسين دي بيتكلم عن إيه؟
- هنومة: ندفع منين يا خلق؟ هوه انتوا خليتوا حيلتنا حاجة؟
- سامي: (يتقمص الضابط) بيفي العسس يا خدوك.. اجلدوه.. عشرين جلده.. اجلدوه..
- عوض: (يتأوه وكأنه يجد بالغفل ، وهنومه تحاول إيقافهم ولكنها لا تستطيع).
- هنومة: (صارخة وباكية) حرام عليكوا .. ربنا ينتقم منكم.
- (إلام سريع للإيحاء بمروز زمن وتغير مكان).
- علبة: هاصفر لكم. هاصفر لكم.
 المعلم : يا الله بيتنا . والآن. هنقدم لكم نمرة الفلاح عوض ابن رجب ومراته هنومة والعمدة والضابط وكاتب الدايرة المعلم هنا (يتغير المشهد إلى إحدى قاعات قصر أسرة محمد علي بينما يقوم المحبظين بعرض نمرتهم على الأسرة).
- مخلص: (يتقمص شخصية الكاتب القبطي المعلم هنا) عليك ألف قرش يا عوض.. (ينظر في دفاتره) دفعت منهم خمسة، بيفي عليك .. عليك.. عليك بيفي عليك ألف إلا خمسة قروش .. ادفع .. زين: (يتقمص شخصية الزوج عوض)
 ادفع منين بس يا حضرة الباشكاتب؟
- الكاتب: مش شغلي يا سيد عوض.
- عوض : ما أنا دفعت الدين ده مرة قبل كده.
- الكاتب: (ثائرا) يعني أنا كداب؟ طيب إفرض إن أنا كداب.. الدفاتر كمان هتكدب؟؟
- عوض: انتوا مش أخدتوا القطن اللي تعبت وشققت فيه لغاية..
- الكاتب: (مهدوا) هتدفع ولا..
- حنان : (تتقmorph شخصية الزوجة هنومة) حرام عليكوا يا ظلمة.
- الكاتب: الحساب بالورقة والقلم.. والدفاتر أمه.. تراجعى؟؟ تراجعى؟

| | |
|---|--|
| (يتوقف) | هنومنة: (الكاتب) معلم حنا. يا معلم حنا.. (تضيع أمامة لفافة ضخمة) بيض وكشك وشعرية. جوزي عوض هوه اللي موصيني. |
| هنومنة: إيه تانى؟ | الكاتب: وتروحي لظابط النقطة.. ده اللي في إيهده الحل والربط .. هوه الحكومة ذاتها. |
| الكاتب: (تستدير إلى الضابط الذي يقف في ركن المسرح) يا حضرة الحكومة .. جوزي عوض محبوس ظلم.. تأخذ كام | هنا.. (تصفع) الكاتب: وهوه في الحبس؟ فيه الخير .. هاتي.. ما تهاودي بقي يابت.. (ويصمت) |
| هنومنة: (تستثير الكاتب) أنا ما باخدش فلوس.. أنا ما باخذش رشوة. | هنومنة: (كأنها تستكثر عليه أن يطلبها لنفسه) إيه؟ |
| الضابط - العمدة : (معاً) احنا مابنأخذش فلوس. | الكاتب: وتروحي للعمدة. |
| هنومنة: أمال بتاخدوا إيه بس؟ | هنومنة: ليه؟ |
| الكاتب: هاودي بقي يا بت.. | الكاتب: تترجيه في حكاية عوض دي.. |
| الكاتب والضابط والعمدة يبدأون في الهجوم عليها) | ده راجل له كلمة في الحكومة.. |
| هنومنة: هوه مش دين؟ ما هو لازم يندفع بالفلوس.. أمال هيندفع بایه تانى؟ (تصرخ) عوض.. الحقني يا عوض. | هنومنة: (تستدير إلى العمدة الواقف في أحد الأركان) عاوز كام يا حضرة العددة؟ |
| عوض. | الكاتب: (هامساً لهنومنة) باقول لك اترجميه.. (العمدة) هنومنة مستعدة لأى حاجة يا حضرة العددة. تلاتين قرش وإلا تسعين. |
| الكاتب: (تسقط عليه بقعة ضوء فجأة، يضحك ببلاهة) هيه ، افرجوا عنى.. | العمدة: (لكتاب) أنا ما باخذش فلوس يا باشكاتب النحس. |
| افرجوا عنى.. | هنومنة: (العمدة) هادي لك اللي أنت عاوزه. |
| حسن: (يدخل متقمصاً شخصية الابن عصفور) لا .. لا .. | العمدة: إيه؟ صحيح؟ |
| عوض: إيه ما افروجوش؟ | هنومنة: بس خرجه. |
| الكاتب: ما تهاودي يا بت بالمرة.. | الكاتب: ما تهاودي يا بت بالمرة.. |

الابن: لا ...

بعوض: افروا ولا ما افروش؟؟

الابن: لا العيلة المالكة كلت وشي:
الأميرة فوزية والأميرة جلنار والأميرة
تنتنق عنايروني النهاردة (مقلادا) أبوه
بيشتغل محظياتي.

وانا ناريما نخدته على المطبخ بعد

التلخيس. أنا؟ أنا أبوه يتاخد على

المطبخ؟؟ (وكان أحدا ساله) لا يا ابو مخ

نضيف: خدوه يتعشي. اودي وشي فين؟؟

عصفور بييه يتعلمل فيه كده؟ وكأن أحدا

ساله) أنا عصفور بييه.. صحيح أنا مش

بييه رسمي لكن مرشح (وكان أحدا ساله)

لا ياسيدى ، مرشح مستقل (وكان أحدا

أجاب) لا يا شيخ؟ طيب نلحق لنا أي

حزب بقى.

«عصفور يبحث عن حزب» (يخرج

مسرعا)

الزوجة : (تجري خلفه) سي عصفور ..

سي عصفور بييه. رايح فين؟

(تعود الإضاءة إلى الأصل في المشهد

ال الطبيعي).

درديه: (يعاتبها) بس هااصر لكم ..

هااصر لكم؟؟

عبدة: اصلی قعدت اتفرج والفرجة

خدتني.

درديه: حرام عليكي . كنا هنروح في

داهية.

زيين: (يتقمص شخصية يعقوب صنوع،

من خلال إطار يشبه الإطار الخارجي
للتليفزيون ومن الممكن الاستعانة بجهاز
الفيديو والمزج بين الصورة المرئية لصنوع
وشخصه كما حدث في العرض الأول
للسريحة. تغير مناسب في الإضاءة)

انتوا فعلا هتروحوا في داهية

.. إيه اللي عملتوه ده؟

درديه: تخبيط

صنوع: تخبيط إيه ومحظياتية إيه؟ الفن
المرسحي ده له أصول.

حنان: مين ده؟ مين ده؟

عبدة: شش.. ده ده يعقوب صنوع
مخلص: وأصول (يقلد صنوع) الفن
المرسحي ده إيه يا أبو العريف؟

عبدة: باقول لكم ده يعقوب صنوع.

مخلص: عمنا صنوع.. مش معقول؟ ده
احنا..

صنوع: (مقاطعا) اخرين. التخبيط اللي
انتوا بتعلمونه ده ممكن يعمله اي واحد
ده خفيظ. إنما العرض المسرحي
ال حقيقي له قواعد.. له أساس ومبني على
دراسة.. أنا درست مولينير وجولدوني
وشرidan.

درديه: يا عم دول خواجات .. (لفرقته)
انا علشان كده ما رضيتش اشتغل معاه

كده.. يا حرية يا إطار وقبيود.
صنوع: لا.. كل شئ بيتطور ..
يبيتغير .. والسلاسة والليونة مطلوبين..
المزج بين الاثنين مطلوب.. حتى حوادث
الارتفاع اللي كانت بتحصل في العروض
وتبسيط الناس، كنت باحطها جوه العرض
الانتقادي المحكم والمتبسط.
سامي: يعني باختصار كده: أنت عاوز
إيه دلوقتي؟
صنوع: نتطور ونحافظ على فننا..
نستفيد بالحديث
درديري: (مقاطعاً بحزن) بس كمبوشة؟؟
صنوع: يا دي الكمبوشة اللي عامله لك
عقدة .. طيب أنا هاحكي اللي حصل
والي الناس دي هيye اللي تحكم بينك وبيني
ويقول إيه أهمية الكمبوشة دي في
مسرحياتي. في يوم من الأيام الملقن
بتاعنا ما جاش، ما كناش بنعتمد عليه
اعتماد كلـي. لكن وجوده كان ضروري
لعل وعسى حد ينسـي. وهو ده سبـب
الكارثـة، الملقن غـاب. أعمل إيه؟؟
(تغير في التصـاءلة للإيحـاء بالانتقال في
الزمان والمـكان) أعمل إيه دلوقـتي؟
(المـثقلـين من أعضـاء فرقـتـه) انتوا حافظـين
الكلـام كـويس؟
أصـوات جـماعـية: (للفرقة) لا ..
صنـوع: (حـائـراً يـفـكر) أعمل إـيه؟؟

المحبـظـاتـي مـتنا يـحب يـلعب بـراحتـه. عـلى
حسب الظرـوف والـطلب.. يـأنـسـ المـتـفـرجـين
والمـتـفـرجـين يـأنـسـوه. إنـما صـنـوعـ دـه رـاحـ
لـلـخـواـجـاتـ.
علـيـةـ: يـابـاـ ما كلـ الناسـ كـانـتـ متـفـرـجةـ .
حد يقول مصر قـطـعةـ منـ أـورـوـياـ ، ليـهـ؟
درـدـيرـ: مصرـ هيـ مصرـ وهـتـفـضـلـ دـايـماـ
مـصـرـ.. لكنـ تـقـولـ إـيهـ فيـ النـاسـ الليـ
غاـويـةـ تـبـصـ بـرهـ؟
صنـوعـ: أـوعـيـ تـزاـيدـ عـلـيـهـ.. أـناـ عـارـفـ
الـبـلـدـ دـيـ، وـداـيـسـ تـرـابـ أـرضـهاـ كـوـيسـ .
أـناـ عـارـفـ نـاسـهاـ بـتـحـبـ إـيهـ وـبـتـكـرـهـ إـيهـ..
دهـ أـناـ تـصـعـلـكـ فـيـهاـ إـيـامـ وـسـنـينـ. لكنـ
الـصـعـلـكـةـ مـانـسـتـيـنـيشـ الفـرـقـ بـيـنـ المسـرـحـ
وـالـحـيـاةـ.. الليـ النـاسـ بـتـحـبـهـ وـتـحـتـاجـهـ لـازـمـ
يـكـونـ لـهـ شـكـلـ. لـازـمـ يـتـحـطـ فـيـ فـرـمـ وـلـازـمـ
يـكـنـ إـطـارـ جـمـيلـ وـمـحـترـمـ.
درـدـيرـ: إـطـارـ بـكـمـبـوشـةـ.. أـناـ أـخـدـ كـلامـيـ
مـنـ مـلـقـنـ فـيـ كـمـبـوشـةـ؟؟ أـناـ أـحـبـ أـبـقـيـ
حـرـ.. لـاـ ..

مـخلـصـ: طـيـبـ اـحـتـاـ كـمانـ عـاـيزـينـ نـفـهمـ..
هـوـ الإـطـارـ أوـ الـفـورـمـ دـهـ يـعـنيـ كـمـبـوشـةـ؟
صنـوعـ: مشـ كـمـبـوشـةـ بـسـ. ولوـ فـهـمـتـواـ
الـمـسـأـلـةـ بـالـطـرـيـقـةـ ديـ هـتـرـوـحـواـ فـيـ دـاهـيـةـ.
أـناـ شـخـصـيـاـ عمرـيـ ماـ فـكـرـتـ اـسـيـبـ فـنـونـ
الـنـاسـ الغـلـابـيـ أـبـداـ.. لـكـنـ..

درـدـيرـ: (مقاطـعاـ) ماـ فـيـشـ لـكـنـ.. يـاـ كـدـهـ

- كده؟
سامي: أيوه.
صنوع: طيب مثل إنك ملقن.
سامي: ٩٤٥
صنوع: مثل دور الملقن.. بس اسمه
تقول الكلام بحيث يسمعه الممثلين بس
أنت تقول الكلام بسرعة والممثل يقول
وراك يا لله.
سامي: (يفكر في الموضوع) الملقن يقول
الكلام وبعدين أنا أقول..
صنوع: أنت الملقن . أنت تقول الكلام
علشان الممثل يقوله وراك.
سامي: هو دور جديد عليه (وكانه يقبل
التحدي المفروض) بس ولو هاعمله.
صنوع: يا لله .. افتحوا الستارة
(يختفي في أحد جوانب المسرح)
(تغير في الإضاءة للدلالة علي تغير
الزمان والمكان صوت دق علي باب وهو
ثم صوت فتح الباب. يدخل مخلص وقد
تقموس شخصية الشيخ علي إلي غرفة
ينام فيها دردير وقد تقمص شخصية
المريض حبيب).
مخلص: (وقد تقمص شخصية الشيخ
علي) السلام علي من اتبع الهدي.
سامي: السلام علي من اتبع الهدي.
صنوع: (من الكواليس) إيه ده؟
دردير: (وقد تقمص شخصية حبيب)
(للممثلين) طيب شخصوا ولو نسيتوا أي
كلام أنا واقف في الكواليس جنبكم.
أصوات جماعية: (بلا اهتمام) هننسى
يا صنوع.
صنوع: أعمل إيه أعمل إيه?
صوت: تلغى العرض.
صنوع: أنت مجانين؟ الجمهور يكسر
المسرح.
صوت: ما يكسروه.
صنوع: حرام عليكم تضييعوا تعبي
وشقايا.
صوت: يضيع.
صنوع: ومجهودكم؟ إزاي تضييعوه؟؟
إزاي تفكروا تلغوا العرض؟؟
صوت: يتلغى.
صنوع: أنا عندي حل.
صوت : وفره
صنوع: بس اسماعوني.. أقعد أنت هنا
يا سامي، وخد الكمبوشة دي معاكِ ولقن
الكلام للممثلين.
سامي: (بانفه) أنا ممثل مش ملقن
صنوع: احنا في وضع حرج والجمهور
ابتدا يثور.
سامي: مش شغلني.. أنا ممثل ..
خطيبتي تقول إيه لو شافتني في
الكمبوشة؟
صنوع: (يفكر في حيلة) أنت ممثل مش

| | |
|--|--|
| أخوك | فضل يا شيخ. |
| سامي: أخوك.. | سامي: تفضل يا شيخ. |
| الشيخ على: وفاته كسرت قلبك.. | حبيب: أجلس يا ولدي ارتاح. |
| سامي: قلبك. | سامي: أجلس يا ولدي ارتاح. |
| الشيخ على: (يسرع في الأداء بحيث يتغلب على تشوش الملقن) فحين جالك الخبر الشنيع مقلتش استغفر الله.. | الشيخ على: الله يحفظك يا ولدي ويجعل شفاك علي يدي. |
| سامي: الشنيع. | سامي: ويجعل شفاك علي يدي. |
| الشيخ على: ربك الشيطان اللعين. | صنوع : (من الكواليس) يا غبي. |
| سامي: الشيطان اللعين. | سامي: يا غبي. |
| الشيخ على: (بلغ به الغيظ من الملقن مداه) وبعد ذلة بقى؟؟ | صنوع: (لملقن/ سامي) أنت اللي غبي. |
| سامي: وبعدين بقى؟؟ | سامي: (ينظر لصنوع بغيط) |
| الشيخ على: الله | صنوع: قول أنت الكلام وبعدين الممثل يقول وراك. |
| سامي: (مقدلا) الله | سامي: (علي أصابعه) الملقن يقول الأول.. |
| الشيخ على: (بحزم للملقن) بس بقى. | صنوع: (يشير إليه) أنت الملقن. |
| سامي: بس بقى. | الشيخ على: (الحبيب) افتح فمك .. قول آه .. (وهو ينظر في فم حبيب) آه يا ولدي أصابتك مصيبة وحصل لك منها ألم، مضبوط يا ولدي؟ |
| الشيخ على: (سرعة كبيرة جدا جدا) ياما افنديه وبيهوات وبشاواط غلت فيهم الأطباء وصرفوا أموالهم يا ولدي من غير فایدة ولا نفع والله الحمد حصل لهم الشفاف على أيدي أنا لأن احنا يا ولاد العرب لنا أسرار. | سامي: أصابتك مصيبة.. |
| سامي: (محتجا) على مهلك يا مخلص يا بجري. | الشيخ على: (يحاول إيقاف سامي عن التلقين) ششت. |
| صنوع: (من الكواليس) لقن يا أستاذ. | صنوع: (يكاد يبكي في الكواليس) حرام عليك. |
| سامي: (اصنوع في الكواليس) اسبقه | الشيخ على: يا ولدي أنت كنت تعز |

أنت بالكلام يا غبي.

سامي: (يخرج من الكمبوشة غاضباً)
ويقذف بنسخة التلقين على الأرض) الله ..
ما تقول له هو يتكلم بالراحة (المخلص
البحيري) أنت إيه يا أخي؟ ماكينة؟
استتي لما أقول لك الكلام وبعددين قوله
ورايته.

صنفou: فضيحة .. ادخل يا أستاذ
الكمبوشة.

سامي: (يدخل إلى الكمبوشة، ثم ينظر
إلى المثلثين لأنه لا يتذكر أين توقف).

حبيب: طيب بس فهمني من فضلك، يا
تري عندك دوا للمرض اللي عندى؟

سامي: (يقرأ من صفحة مختلفة عن
سياق النص المعروض) محدث يعرف
أسرار سيدنا سليمان..

الشيخ على: (يوقف المثلث) شش..
(الحبيب) وإذا كان الحاج علي ما عندوش
دواك بيقي عند مين؟؟

سامي: الكلام ده جبته منين؟ احنا ما
وقتناش هنا (يخرج من الكمبوشة ثائراً)
ده تمثيل ده.. أنا مش شغال. شوفوا لكم
ملقن غيري.

مخلص: (وقد تخلي عن الإيهام تماماً)
ما أنت مش عارف تلقن.

صنفou: (يجري خلف سامي) يا أستاذ
يا أفندي . المسرحية شغالة . كده

عيي.. تعالى بس.

حنان: (من بين صفوف المترججين)
حلوه حلوه .. هاهاهها .. حلوه قوي يا
خواجه صنفou ..

صنفou: (مستغربياً) نعم؟؟ حلوه؟؟
حنان: أنا هجيب العائلة بكرة تتفرج،
إذا ما لقيناش حادثة الملنون دي في
العرض مش هتنتفرج علي مسرحياتك
تاني أبداً ..

صنفou: ده كلام يا ناس. دي مجرد
حادثة.

حنان: أنت حر بقى.. لكن الحادثة دمها
خفيف.

صنفou: (محاولاً تبرير الموقف) أصل
الملنون الأصلي..

حنان: (مقاطعة) ما احنا فاهمين.. كمل
بس العرض بتاعك.

صنفou: حاضر .. الجمهور الذهبي
قال؟؟ (يصبح على المثلثين) كملوا.

(تحفت الإضاعة للدلالة علي الليل..)
حبيب ينام في سريره ساكنًا ويدخل
الشيخ على حاملاً بطارية إضاءة صغيرة
ويتلخص على المكان يفتح باباً .. ثم
يحاول التغلب على صوت صرير الباب
بالتمثيل الصامت).

الشيخ على: أنا عرفت مداخل ومخارج
القصر في أول زيارة، ودلوقتي أضرب

- ضريبي واشيل اللي أقدر عليه ولا من شاف ولا من دري.. عمر ما فيه حد يشك فيه.
- حبيب: (يتقلل في نومه).
- الشيخ علي: (يتقدم صوب حبيب.. الذي يصحو فجأة ليجد الشيخ علي في مواجهته. ينقض الشيخ علي ويختنق حبيب بيديه).
- عبدة: (في مقاعد المترجلين) يا الهوي.. الرجل بيختنق الرجال.. (تنتجه لعسكري الحراسة) الحق يا عسكري . الحق يا شاويش.
- حسن: (يتقمص دور العسكري) مع.. مين هناك؟
- عبدة: يعني مش شايف اللي بيحصل على المرسخ ده؟ الرجل ده عمال يختنق في الناس وانت واقف تقول هع.. يرضيك كده؟
- العسكري: (يكتشف ما يحدث على المسرح) يا نهار أبوك أسود.. الأمن والأمان ضاعوا.
- عبدة: اتخد الإجراءات.
- العسكري: (يدخل إلى منطقة التمثيل) بتعمل إيه يا مجرم يا ابن الجرمين؟
- عبدة: أقبض عليه علي طول.. أنت ظبطته متلبس..
- العسكري: (يقبض على الشيخ علي)
-
- قدامي علي الكراكون.
- مخلص: يا شاويش ده تمثيل في تمثيل.. هتبوط الليلة.
- العكسري: تمثيل؟ يعني كده وكده (يعود) طيب لا مؤاخذة.
- الشيخ علي: (يعود إلى خنق المريض حبيب لاستكمال المشهد)
- عبدة: بيضحك عليك يا شاويش.. بص بص.. أhee بيختنق بجد.
- العسكري: (يعود إلى منطقة التمثيل) تمثيل؟ عليه آني الحركات دي؟ انجر قدامي يا مجرم..
- مخلص: يا شاويش ده مرسيح.. واحنا بنمثل بس.. قال أنت ميت يا دردير؟
- دردير: (يقرر الاستفادة من الموقف الصالحة) أيوه أنا ميت
- عبدة: أhee .. جالك كلامي.. أقبض عليه وأنا شاهدك معاك.
- مخلص: صدقني يا شاويش.. ده تمثيل.
- العسكري: تقتل القتيل وتقول لي ده تمثيل ومرسيح؟ تعالى معاه.
- صنوع: (يدخل صارحاً) يا شاويش.. حرام عليك .. أنا هلاقيها منين ولا منين؟
- العسكري: وانت مشترك معاه في الجريمة.. أنا مراقبك من الصبح .. عمال تتنطط من هنا لها ذي الأرجوز.

اللي كان بيحصل في مسرحيات.. حادثة حقيقة تحصل في يوم احطها تاني يوم في المسرحية.. لكن كنت باحطها داخل النص المكتوب الجاهز.. بالطريقة دي أنا اللي عملت الجسر الليوصل بين الشكل الغربي للمسرح وبين الفن المرتجل في مصر. أنا اللي قدمت النماذج المصرية الصميمية لكن قدمتها مكتوبة جاهزة قدمت الخطابة في مسرحية «أبو ريدة وكعب الخير» وقدمت التاجر الشامي في مسرحية (الصادقة) وقدمت الخواجة اليوناني خرالبيو في مسرحية «الأميرة الإسكندرانية» أنا اللي سايرت التطوير.. (تغير في الإضاعة للإيحاء بمروز زمن وتغير المكان).

سامي: (يقلد بائع الصحف) أقرأ التطوير.

صنوع: أنا اللي قفزت مع الزمن.
خلاص: (يقلد بائع الصحف) أقرأ الزمان.

سامي: (يقلد بائع الصحف) أقرأ المقطم.. أقرأ جريدة الزمان. أقرأ التطوير.. أقرأ المقطم..

(تغير في الإضاعة).
(سامي وخلاص ودردير يجلسون وكانهم على مقهى)
سامي: شفت الحزب الوطني..

صنوع: الرجل ده ممثل.. وده مرسخ.. محدش مات.. الرجل صاحي اهه قوم بقى يا دردير الله لا يسيئك.
العسكري: قدامي منك له له علي الكراكون.

دردير: وأنا كمان؟؟
العسكري: أيوه.
دردير: بس أنا الميت اللي أنت مجرجرهم علشانه.
العسكري: طيب هاخدوك شاهد ملك.

صنوع: يا خراب بيتك يا صنوع.. (يلتف لبقية الممثلين) أدي حادثة الملقن وأدي حادثة العسكري.. المتفرجين طلعوا يشوفوا حادثة الملقن زي ما هيء تاني يوم.. والغريب أنه في اليوم الثاني وعند نفس المكان سمعت أصوات بين المتفرجين.

أصوات: (مطالبة) العسكري.

صنوع: (ينادي للعسكري من الصالة)
تعالي يا سيدي . تعرف تعمل اللي أنت عملته قبل ما تودينا قسم البوليس؟
العسكري: هتدفع كام؟

صنوع: أنت مش عضو نقابة أصلًا.
العسكري: طيب آخذ توزيع نسخة الفيديو..
صنوع: (بقية الممثلين) هو ده الارتجال

**مخلص: شلح
سامي: تلعب.**

**درديير: يا عم أنت هوه. ما لناش دعوة
بالسياسة.**

**مخلص: وإيه دخل شلح بالسياسة؟؟
درديير: مش سامي بيقول الحزب
الوطني؟**

**سامي: أنا باتكلم علي الحزب الوطني
اللي بجد.. الحزب الوطني الأصلي..
حزب مصطفى كامل..**

**درديير: طيب وضح يا أخي سيبت
ركبي.. أنا ملطوط.**

**سامي: أصدر أول عدد من جريدة
اللواه .. قريته؟**

**درديير: أنا باقرأ مايو
سامي: جاهم.. احنا دلوقتي سنة
١٩٠٦ مش الف وتسعمائة و...
درديير: (وكأنه يفتنط كوتشنينة) أقطع**

**مخلص: يعني بعد موضوع صنوع
بتلاتين سنة.. خايف ليه
٩٩٤**

**زين: (يقلد الجرسون، يحمل بعض
المشاريب إلى الجالسين) أيوه جاي.
درديير: (مالناش دعوه بالسياسة).**

**زين: يعني إيه مالناش دعوه بالسياسة؟؟
درديير: وبعدين بقى؟**

**زين: لينا دعوة ونص، ومستعد أناقشك
للصبح.**

**درديير: أنت هتناقشني في السياسة؟؟
زين: البلد كلها في حالة كفاح.. ده
المدارس العالمية نفسها بتعمل اضرابات.**

**درديير: يا عم احنا مالناش دعوة
بالاضرابات والظاهرات والاعتصامات
والانتخابات..**

**زين: (يتحفل إلى مخلص البخيري)
وسامي عبد الحليم ما تخليكوا معانا يا
بلدينا.. مدرسة الحقوق العالمية عملت
اضراب أمبارح.. يقوم الأفندي ده..**

**درديير: (وقد اغراه حديث الاضراب
بالسؤال) حقوق القاهرة ولا عين شمس؟**

**سامي: يا درديير يا ابني ركن معانا..
احنا دلوقتي سنة ١٩٠٦ والاضرابات دي
بسبيح حادثة دنشواي..**

ديبور: عارفها.

**سامي: (وقد استدرج درديير) ومشكلة
طابا.**

**درديير: (يتنفس محتاجا) لا .. مش
شغال .. (للمترججين) أنا مش معاهم همه
قالوا لي السرحة دي مفيهاش سياسة..
يا إخواننا أنا ملطوط خلقه من أيام النشاط
السري في الجامعة.. يا نهار أسود.. أنا
قلت إيه؟**

**سامي: أفهم بس .. أنا باتكلم علي
مشكلة طابا سنة ١٩٠٦. أه كان فيه
مشكلة في طابا.. مصر وتركيا اتخانقوا**

عليها.. هي تبع مين؟؟ والأخر رسيت علي
أنها تبع مصر.
حسن: (يدخل المقهى متلخصا) اسمها
إيه المسرحية دي؟
دردريين: عسس. (يحاول أن يبعدهم عن
مجال السياسة ويعيدهم إلى مجال
التاريخ) نرجع للمسرح. مثل ارتجال
اسمه ميخائيل جرجس..

حنان: وأول بعثة ترسلها الجامعة
المصرية سنة ١٩٠٨ ..

عبدة: من أعضائها: محمد حسين هيكل
. محمود عزمي.. منصور فهمي.. محمد
كامل حسين.. توفيق سيدتهم.
دردريين: الزمن جار على عمنا ميخائيل..
مسرح الغربي بيهم..

سامي: والارتجال انكمش وانحدر..
زين: يعمل إيه عمنا ميخائيل؟؟

عبدة: ابتدأ يلف البلاد.. زي المسرح
المتجول.. وفي أي قرية مصرية في أي
مولد، ينصب ميخائيل جرجس نصبه.

ملخص: (يتقمص شخصية منادي)
اتفوج اتفوج .. ادخل عندنا واتفوج بقرش
تعريفة .. تعريفة واحدة .. بقرش تعريفة
امير المؤمنين شخصيا يقابلكم وجها لوجه

.. تعالى يا حضرة ادخل يا بلدينا.
دردريين: (يتقمص شخصية ميخائيل)
جرجس الذي يتقمص شخصية أمير

- سامي: علشان كده الحكومة قوام حزمت المسائل.
- درديه: طبعا.. ما هي ثورة لازم يقابلها رقابة.
- حسن: (يتفصّل العسكري) بلاش كلام كثير منك له وخد هندك..
- درديه: أنا مش مستريح لك.. إيه تاني؟ العسكري: لايحة التياترات.
- درديه: لايحة ٩٩ لايحة بحاله العسكري: بلاش اللایحة كلها. خد بند ١٢: يخصّص مكان مناسب في المسرح لضابط البوليس المنوط بمراقبة التمثيل. امضي واكتب التاريخ أكتوبر ١٩١١
- درديه: (بحزن) مفيش ارتجال.. محدش يزود حاجة.. محدش يقول حاجة من عنده.. الرواية رواية مضى عليها ومخنوت.. مفهوم؟ زين: طيب إلحق إلحق.. واحد من المتفرجين طالع يقول قصيدة في الاستراحة.
- درديه: ربنا يستر.
- سامي: (يلقي قصيدة وطنية).
- حسن: (يتقدّم شخصية المأمور) أنا مأمور قسم الموسكي .. طوبية في الكلوب ده يا عسكري. بالله يا افندى أنت وهوه .. بالله يا بهوات كل واحد يلزم بيته..
- أيام ترسل عدداً من بلوک الخفر، وعدداً من البوليس السرى إلى كل تياراته في دائرة لنع الممثلين من تمثيل روايات لم تصرح بها الحكومة .. امضي تاريخ النهاردة ٣٠ يوليو ١٩١٠.
- ميختاريل:** ودي زنقة دي؟ آه.. مفيش غير حل واحد: الكلام المستحبّي..
- ال العسكري:** الكلام المستحبّي؟ طيب عندك .. شرعت الحكومة في إيجار قسم بمحافظة العاصمة يطلق عليه قسم الآداب .. والغرض من إنشائه مراقبة التمثيل والخطابة ويوظف به ثلاثة من الكتاب والأدباء لأن رجال المأمورية ليس في استطاعتهم الوقوف على سر العمل والمعاني..
- ميختاريل:** أين المفري يا ربي؟ (تغير في الإضاءة)
- زين: شفت بقى أن المسألة سياسة.
- مخلص: مش دي برضه الرقابة؟
- سامي: هي دي يا سيدى.
- درديه: وإيه السبب في فرض الرقابة بالشكل ده؟
- زين: قال يعني مش عارف؟ البلد كلها بتغلّي، ويدات تظهر مسرحيات وطنية كتير. وفي العروض دي الناس بياخذها الحماس وتنطلع تخطب خطب وطنية على المسرح. ارتجال برضه.

| | |
|---|--|
| (يضرب نفسه بسكين وهمي ويموت). | بيتك بيتك .. اضررب بالشومة يا عسكري. |
| مخلص: أختك مراتك وأمك حماتك.. | (أصوات ضربات وتأوهات مع تغيير الإضاءة). |
| سامى: أه .. اتجوزت أختي.. لازم | الحرب |
| أموت نفسي (يضرب نفسه بمسدس | الأحكام العرفية. |
| وهمي ويموت). | ممنوع الارتجال. |
| زين: بقى بعد تعبي فيه عشرين سنة. | المسرح مأسى ، بكاء دموع ، خنادر ، سموم ، سيف |
| وبعد ما جعلته ابنى .. يموت؟ | ازاي؟ |
| (يضرب نفسه ببندقية وهمية ويموت). | شوف فصل ابن اللقيط. |
| عبدة: أنا اتجوز أخويها؟؟ والعيلة كلها | (تقعصر هزلى للجودة، هزليته تابعة من |
| تموت بسببى؟؟ لازم أموت نفسي (تعطى | شدة جديته ، الممثلون يقفون في صف |
| السكين لمخلص البحيري) لو سمحت .. | واحد وتسلط علي كل منهم بقعة ضوء |
| اضرب .. موت.. | المناسبة حين يأتي دوره في الحديث في |
| مخلص : ما قدرش. | العرض الأول للمسرحية تم الاتفاق على |
| عبدة: يبقى لازم أشنق نفسي.. (تشنق | تحويل الفصل وكان طويلا إلى منطقة |
| نفسها بحب وهمي). | ارتجال للممثلين ، تعتمد على النص |
| مخلص: وحيدا في الصحراء.. معلمى | المكتوب ثم تطور المشهد تطورا كبيرا |
| مات، والولد الحليوة مات، والبنت الجميلة | بمرور الأيام وتم تحويله ببعض الأحداث |
| ماتت وأمها ماتت بالسم، والمتقرجين ماتوا | المعاصرة للعرض المسرحي عام ١٩٨٥ |
| من كتر البكا والعياط . أنا بس اللي | وساكتفي هنا بإثبات ملخص للفصل |
| فاضل؟؟ لازم أحصل لهم علشان أخدمهم | المعروف). |
| في الآخرة زى ما كنت باخدمهم في الدنيا | مخلص: ابن الطباخ تزوج اخته. يا |
| (يضرب نفسه بسكين وهمي لكنه يجبن | لللهول |
| في اللحظة الأخيرة ويمرو بـ السكين إلى | دردبير : هيء دي الحقيقة، وأمك اللعينة، |
| جوار جسمه. يكرر هذا عدة مرات) يبقى | صاعقة من السماء تنزل عليها، هيء |
| مفيش غير الموت المدنى . الموت المدنى يا | السبب في كل شيء لازم أموت نفسي |
| ولاد الصرم. (يطلع حداهه يضرب نفسه | |
| عدة مرات حتى يموت). | |

- بالحديد والنار والرقابة والظروف؟؟
يهلس.
- درديين: عمنا جورج كان سالك في
الهلس .. إدي الناس اللي همه عاوزينه:
نكت وتربيه وخفة دم.
- مخلص: فصل كامل وأولاده.
- عبدة: لا .. اسمه لوكاندة باريس.
- زین: همه الاثنين واحد.. موقف بسيط.
خفيف .. اتنين أغرايب في أي بلد.
- حنان: والبلد دي .. المرة دي اسمها
باريس (تغير في الإضاءة، وموسيقي أو
رقصة تدل على المكان).
- زین: (يتقمص شخصية أمين) مش كنا
ضحكنا علي عمي التركي واخدنا الميراث
وقدعدنا في لوكاندتنا في بلدنا بدال
الشحططة دي يا كامل؟
- سامي: (يتقمص شخصية كامل) يعني
عشان تاخد الميراث لازم اسلفك مراتي
وعيالي؟
- أمين: لمدة ساعة واحدة يا أخي.
مفهياش حاجة.
- كامل: أخرس ولا كلمة قليل الأدب ما
تختشيش.
- أمين: (يلمح الجرسون قادماً) طيب كل
بقي اللواء اللي جاي علينا ده.
- كامل: أكلمه ازاى: أنا ما باعترفش
فرنساوي.
- (تغير في الإضاءة. وعودة إلى الحدث
المضارع)
زین: كان العصر عصر جموج.
حنان: سجلت دفاتر الوفيات في قسم
السيدة زينب وفاة مصرى مجھول وغلام
مجھول بمستشفى القصر العيني لأنهما
اصيبا في حادثة مظاهرة في شارع
الداوارين يوم ١٠ مارس ١٩١٩ ..
- سامي: مصر بتغل ..
- درديين: ده حتى الأجانب قبل الثورة
بطلوا يتفرجوا علي المسارح اللي بتقدم
أوبيب ولويس السادس عشر.
- مخلص: المصريين زهقوا من مسرح
العلبة الإيطالي. وفنانين الارتجال بقوا
يتربقوا علي المسرحيات النك إيهها.. زي
ما حصل في الفصل اللي فات..
- عبدة: المصريين بقوا يتفرجوا علي
استفان روستي في ملهي الإيبة دي روز
مع الريحاني. وعزيز عيد نازل هيش في
الفارس..
- زین: والغالبة بيغنو، بلدي يا بلدي ..
وأنا بدبي أروح بلدي.
- حنان: ونحت مختار تمثال نهضة
مصر، وأصدر هيكل أول قصة مصرية،
وأصدر محمد تيمور أول مجموعة
قصصية.
- سامي: يعمل إيه فنان الارتجال المحكم فرنسيسي.

- أمين: يعني أنا اللي باعرف.
 كامل: يعني أنا هاغلب فيه.. سبيه لي.
 دردifer: (يتقمص الجرسون) وي موسبيه. كسل دي منجي.
 كامل: ما هو عربي وفصيح أمه: وبالكافية كمان وي مسيبيه. كسل دي منجي.
 ده.
 أmino: ودي حوسنة إيه دي؟ أمال لو طلتنا شغل هنعمل إيه؟
 كامل: لا .. دي سبيها عليه أنا.
الجرسون: (يضع طبقاً أمامهم)
 كامل: فار؟ فار يابن الابالسة؟ كله أنت بقى.
 أmino: يا كامل عيب.
 كامل: لازم أكله له.. هو الفار بيتأكل يا ابن العبيطة؟ (يطعمه للجرسون الذي أكله يتلذذ).
 أmino: أطلب لنا حاجة تانية بقى. أنا بطني بتصوصو
 كامل: أكله الولد العفريت .. دلوقتي هيخاف من القبط .. ناو ناو.
 كامل: يتتصوصو؟!
 أmino: أيوه. بس نقى حاجة سهلة يقدر الجرسون يفهمها.
 كامل: هو فيه أسهل من الصوصوة (الجرسون) بيض .. بيض (يقلد حجم البيضة وملاستها) بيض.
الجرسون: كسل دي (بيض)؟
- أمين: ده.
 أmino: (بنفس الإيقاع) طيب رد عليه.
الجرسون: (يعطيه قانة الطعام) كسل دي ماتجيي؟
 أmino: دي لستة الأكل. يعني بيسألنا نأكل إيه.
 كامل : (بسرعة للجرسون) سمك..
 سمك..
الجرسون: كسل دي «سمك»؟
 أmino: أطلب حاجة سهلة يفهمها. مخ كل طول عمرك.
 كامل: مش تستغل الفرصة وتقدعد تشتم فيه لأنني لسانى طويل وهعتر كرامتك في باريز.
 أmino: طيب سلك الزيتون ده الأول.
كامل: (للجرسون) سمك يا أخي سمك.
 أنت إيه؟ حمار؟ (بيأس) سمك (يقلد عملية صيد السمك بعصا وكأنه أمام ماء وكأن أmino سمكة. أmino يساعدك على التقليد.
 يصطاد كامل السمكة).
الجرسون: انكرو .. انكرو ..

فرنك لله.. واحد فرنك فرنسي لله.. عمله صعبة لله.. بلم أجرة السكة يا افنديه.. فرنك لله.

الجرسون: (يحضر بيضا في طبق).

كامل: اف.. ابن الابالسة ده بيفهم عربي.. قلت له يا ابن المشاشة جاب لي بيض مشيش.

حنان: (تمر أمامهم بملابس مثيرة).

أمين: يا لهوي.. الحق يا شريكي.. شايف اللي أنا شايفه ده؟ (يخرج وراءها مباشرة).

كامل: كده؟ طيب لما اشوف أنا ولا أنت؟

(يخرج خلفها أيضاً).

الجرسون: (بعد خلفهم) الحساب.. الحساب يا حرامية .. امسك حرامي.. الحساب.. الحساب الله يخرب بيتكم زي ما خربتوا بيتي.

(تغيرت في الإضاعة).

ومحمد المغربي.. كامل عامل سلسلة رحرح: رحرح في البوليس ورحرح في الجيش..

دردين: رحرح لما تجرون، رحرح في مستشفى المجانين.. رحرح في أي حته، في أي زمان.. وذات رحرح..

مخالص: (يتقمص رحرح، في ملابس شبه عسكري يمسك بيده زجاجة خمر..

كامل: أمال بيقولوا الخواجات بيفهموا ليه بس؟ عليه النعمة لو قلتها لواحد من تحت الربع ليفهمها وهي طايرة.. سبيك يا ابنى المصرى ابن حنت صحيح.

أمين: خلصنا يا كامل من الوطنية بتاعتك دي، احنا في ورطة.

كامل: (ينظر لأمين وكأنه اكتشف شيئاً للانتقام منه، كوكوكوكو).

أمين: وما كورتش أنا ليه اللي كوكوكو؟

كامل: (بمنظره) أنا بقى ها عمل فرخة.

أمين: (يقلد الفرخة مباشرة وهو يمسك بطنه من الجوع) كاك.. كاك.. كاك.

كامل: (يقلد الديك مرة أخرى)

أمين (يحرك الطريوش من بين فخديه)

كامل: أبني .. أبني.

أمين : عيب يا كامل.

كامل: (للجرسون الذي يستمتع بلعفهم كوكوكو.. كاك.. كاك.. بيض.. (يريه الطريوش) بيض.. ده بيض يا ابن المشاشة..

الجرسون: انكور (يتسنم في بلاهة)

كامل: (يصرمه بعصاه)

الجرسون: (ينصرف بسرعة)

كامل: واحدة بواحدة يا سى أمين.

أمين: (متباكيًا) طيب يا كامل، إكمني وحداني في باريس تقسي عليه، لو كان معايا إجرة السكة كنت سافرت (يشحت)

- عبدة: المكان داخل قسم البوليس.
 دردير: (يتقمص شخصية مدير المديرية) من فضلك يا حضرة.
 سامي: (يتقمص شخصية الشاويش) خالي عندك نظر يا مواطن. اقفل المحضر اللي في أيدي الأول جئت إيه دي اللي بتتحدد علينا من الصبح؟؟
 المديرين: أصلها حاجة مستعجلة وأنا مش فاضي.
ال Shawiresh: وراك الديوان يا خى؟
 اتردز أقدر.
 المديرين: اتردز؟؟ أنا عايز ابلغ عن..
ال Shawiresh: هتبلغ عن إيه؟ قصر البيه اتسرق؟ خادمة حرم سعادة الباشا نسللت الامانات؟ جتكم البلاوي.
 المديرين: لا لا.. البلاغ اللي أنا عايز أبلغه..
ال Shawiresh: (مقاطعاً) أن طولت في الكلام هاحبسك.. ناس معندهمش دم.. ليل نهار سرقة وقتل واغتصاب واعتداء وافتراء وتزوير وتديليس وغش ونشيبة واحتياط واغتيال وختاق وسب وشتيمة وبهدلة.. ما نشوفش من أشكالكم إلا البلاوي.
 المديرين: يا شاويش أنا معملتش حاجة.. أنا لجأت للعدالة لأنها الطريق القانوني..
ال Shawiresh: ولض كمان؟ حاضر يا
- يتربح ويغنى) والله أن سعدني زمانى.
 لا شريك يا بحر
 بحر نبيت وبحر كونياك.. وبحر..
 زين: (يتقمص شخصية الضابط) زنهار يا عسكري روح روح: إيه؟
 الضابط: زنهار باقول لك زنهار روح: طيب ماتزهار أنت، ها.. ها...
 الضابط: انتبه يا عسكري روح روح: (يحاول الوقوف انتبه جاهداً لكنه لا يستطيع).
ال الضابط: إيه اللي في أيديك اليمين دي؟
 روح: الشمال ولا اليمين؟.. (ينقل الزجاجة لليد اليمنى) مفيش.
ال الضابط: (وريني أيديك الاتنين)..
 روح : (يضع الزجاجة بين فخديه)
 أهم.. مفيش أي حاجة.
ال الضابط: للأمام.. معتدل مارش.
 روح: (جانباً للمتفرجين) تنكسر يا بارد..
 (تغير في الإضاءة).
مخلص: حتى أحمد الفار.. أحمد أفندي فهيم الفار.. أصل كان فيه اتنين ذي بعض بنفس الاسم.. سبع صنائع والبخت ضنائع جار عليه الزمن بقى يقدم ثمن بين الروايات .. الله يرحمك يا صنوع.

الشاويش: مدير مدير.. (يرتدي نظارته بسرعة) نهار أهلك مش فايت يا فار.. مدير الغربية حته واحدة ٩٩ يا سعادة الليه اغفرلي.. العفو يا سعادة الباشا اللي ما يعرفك يجهلك.. أنا مش ها سامح نفسي.

المدير: يا سيدى اكتب المحضر وخلصني ورایه اشغالى.

الشاويش: ولا تعطل نفسك يا بيه.. اتفضل أنت وأنا..

المدير: (شاحطا) اكتب اللي ها قول لك عليه.

الشاويش: طبعا يا بيه.. في ساعة تاريخه تكرم دولة مدير الغربية شخصيا وأبلغ عن سرقة ألف جنيه.

المدير: ميه بس..

الشاويش: معقول يا بيه أنت بتسرق منك ميه بس؟ ألف على طول .. وحنة واحدة .. وخاتم الماظل.

المدير : ميه جنيه بس.. اكتب.

الشاويش: معقول يا بيه أنت يتسرق منك ميه بس؟ سيبيني يا بيه وانا ادبيع لك محضر محصلش.. احلى محضر اتعمل في تاريخ الداخلية..

المدير: (وهو ينصرف) أنا أروح للمأمور أحسن وهو يتصرف معاك..

سيدى.. أدى المحضر.. لما اشوف اخترتها معاك. عارف لو ما طلعتش حاجة تستاهل وعلى قد لماضتك دي..

المدير: أنا اتشغل مني ميت جنيه.

الشاويش: (ساخرا) حته واحدة.

المدير: إيه اللي حته واحدة؟

الشاويش: اسمك؟

المدير : محمد.

الشاويش: يا ما اسمامي علي جنت.

محمد إيه؟

المدير: محمد سعد الدين.

الشاويش: كمان؟ يا سعدنا يا هنانا.

ساكن فين؟

المدير: الحلمية. شارع أمين باشا سامي.

الشاويش: حته معتبرة خسارة تشم هواما.. ساكن في البدروم طبعا. ولا في أوضة الباب؟

المدير : الدور الثاني.

الشاويش: عندك كام سنة؟

المدير: خمسة وأربعين.

الشاويش: خمسة وزفت.. أمال مش بابن عليك ليه؟ أسيادك بيعلغوك؟

صنعتك؟

المدير: مدير مديرية الغربية.

كان علي الكسار عمل إيه سنة ١٩٠٧ في

مولد السيدة زينب؟

الرقيب: أنا مليش دعوة بالوالد والكلام

الفارغ ده.

درديين: ده الميلاد الحقيقي لعلي الكسار

يوم ما استلم متفرج حرك وشواه بلسانه

سباعتين. كان عنده قدره كل الصناع

السنج المهرة.

الرقيب: وفيها إيه لما اخترع عثمان عبد

الباسط وبقي كل مسرحية يطلع فيها

بريري مصر الوحيد: هه؟

درديين: أوريك جري إيه.

مخلص: (يتقمص علي الكسار) بالك..

لو كنت أنا دلوقتي اتنين عثمان في بعض

كنت خليت نصي في الشباك علشان

يتفرج علي نصي الثاني وهو فايت كده

زني البيطه.. براوه عليك يا عثمان التوبه

دي ما كسرتش حاجة (يكسر زجاجة أو

كوب).

زين: (يتقمص جميل) أنت يا جرسون.

عثمان: (يلتفت حوله فلا يوجد أحداً ثم

ينظر للخارج كأنه يوصل النساء) أنت يا

جرسون . أنت يا جرسون.

جميل: أنت.

عثمان: (ينظر للداخل مرة أخرى)

الشاويش: رحت في داهية يا فار.

(تغير في الإضاءة).

حسن: (يتقمص شخصية الرقيب

ويدخل ثانرا) لا .. لا .. لا .. أنا لازم أخذ

جراء ضد الفوضي دي .. الأحوال السايده

دي متنفعش لازم الفن ده يكون ثابت.

مكتوب علي ورق. ومفيش حاجة اسمها

كل ممثل يقول اللي علي كيفه. الفوضي

دي خلاص. وده آخر تحذير.

درديين: يا بني كل إشي له إشي.

الرقيب: إلا في الفن .. الفن ملوش

إشي.

درديين: علي حسب الليلة والعقدة

والأحوال.. الأحوال كلها.. الكلمة والحركة

يطلعوا مولعين.. حاجة جدت في البلد ..

الممثل لازم يقشها والليلة تبقى ليلة.

الرقيب: إلا في الفن.. لازم يتحفظ جوه

علبة محترمة ما يخرجش منها إلا بتوقع

تسع موظفين ده فن مش فوضي.

درديين: المعلبات.

الرقيب: وأنا شخصياً لازم أكون

ماضي عليه.. ده آخر تحذير .. الليلة

الجایة هادخلکوا كلکوا الكراکون ..

مفهوم؟

درديين: طيب لو أنت لازم تكون مااضي

- جميل:** أنت أنت . إيه؟ أنت مجنون؟
يعني عامل نفسك مش فاهم؟ أنا بانده لك
أنت .
- عثمان:** تنده لي أنا؟
جميل: أمال خيالك؟؟
- عثمان:** طيب بردون. بس علشان أنا
لسه جديد في الجرسنة.
- جميل:** (متهكمكا) معلوم.. مش متعود.
ما أنا فاهم وظيفتك (جانباً للمتفرجين)
بيراقبني أنا وحبيبتي ميمي. لكن علي
مين؟؟
- عثمان:** أنا وظيفتي فعلاً جرسون .
نعم!
- جميل:** بقى شوف لما أقول لك. أنا في
إمكانى دلوقتى الخبط وشك ده اللي أنت
مسوده.
- عثمان:** إيه إيه إيه؟ تلخبط وشي (يرفع
الصينية عليه) تلخبط وش منين يا وله؟
(المتفرجين) إيه الرأى؟ أدي لي الصينية
دي في حلقته؟؟
- جميل:** لا سيبك من أمور التهويش
دي. أنت شغلتك اللي بتعملها أنا فاهمها.
- عثمان:** (المتفرجين) أتم شاهدين؟؟ أنا
يا وله (نفسه) استنى يا عثمان يكونش
الراجل اللوح ده قومندا هنا وأخذ باله لما
- انكسرت مني الكبيات مرتين وتلاتة
(يتعدد لجميل) يردون .. ما تزعلش .. أنا
عملتش كده بكيفي .. ده شئ غصب
عنى .
- (تغير في الإضاعة)**
- الرقيب:** ماله ده؟ زى الفل.. أنا ماضى
له عليه.
- دردرين:** حتى القافية؟؟
- الرقيب:** ماضى له عليها برضه
(يقسم المثلثون إلى قسمين)
- البرابرة:** زر طريوشك .
- المذهبية:** إشمعنى .
- البرابرة:** أصله دوبارة.. واللي يدور
يلاقيه ، دكة لباس شيخ حارة.
- المذهبية:** عينيك .
- البرابرة:** إشمعنى؟
- المذهبية:** نافدين علي بطن حماتك ..
واللي بيص فىهم يلاقى شعر بطاطك.
- البرابرة:** أطل أمك .
- المذهبية:** إشمعنى؟
- البرابرة:** جرسونة عند الحاتى. وما
تاخد أحازة تسرح أدباتي .
- المذهبية:** هدوكم .
- البرابرة:** إشمعنى..؟
- المذهبية:** المصبحة احتارت فيها. وما

تقىم تروح الكانتو لوحديها.

البرابرة: احط صباعي في عينك ديه
تقولي لي.

المذهبية: اشمعنى؟

البرابرة: وكمان احط صباعي في عينك
دي.

المذهبية: دهدي ما قلنا اشمعنى؟

البرابرة: خلية في عينك لما افتك
(تغير في الإضاءة)

دردىير: يوم بعد يوم ابتدأ الكتاب يكتبوا
له نصوص على ورق . والقصص الحديد
يضيق، على الكسار . حتى عثمان عبد
الباسط ابتدأ على الكسار يسيبه.

مخلص: الطبقة الوسطي في مصر
بتكبر. والناس الغلابة ومشاكل الناس
الغلابة اللي كان الكسار بيفكر فيها ..
على الأقل بيفكر فيها ابتدوا يفقدوا
مكانهم.

سامي: وكل ما الطبقة دي تكبر وتكتنن:
فن الارتجال ينقرض.

حنان: الطبقة الوسطي تحب الاحترام
تحب القوانين متحبش المسائل تبقي كده
سبهلهة من غير رابط ولا ظابط. ما تحبش
الصدفة (المتفرجين) إنما تتنمناها لنفسها
كل واحد فيها بيحبها لنفسه. بس.

عبدة: والطبقة الوسطي بتفرض فنها يوم
بعد يوم ..

دردىير: والغلابة بتوع الارتجال بيفقدوا
جمهورهم الحقيقي : الزعرا . والحرافيش.
والعامة. ابتدوا يكرروا أنفسهم . بعضهم
يهرب للريف وبعضهم يقدم لوحدة
مسرحية كاملة بكل شخصياتها وعمالها.
وبعضهم يعيش على ذكريات عروض كان
بيقدمها أيام المجد .. أيام مسارح
المصريين ..

مخلص: ودي كانت كارتة علي الكسار.
كل ما يمر الوقت بيعد الكسار عن
الارتجال.. كل ما يمر الوقت بيعد الكسار
ويحط حوالين نفسه قيد بعد قيد.

زين: وكانت النهاية الحزينة لعلي
الكسار . والنهاية الحزينة لمسرح
الارتجال كله. النهاية الحزينة لعلي
الاسكندراني وعايدة صابر والحلو
وعاكف والعطار .. تصبحوا علي خير.

حسن: (في شخصية الرقيب يدخل
ثايرا) لا لا لا .. لا لازم اخذ إجراء
قانوني ضدكوا.

دردىير: ما يقاشر له لزوم يا بنى.
الرقيب: لا .. له لزوم ونص.. انتوا
فاكرينه سايبه؟؟

زین: أنا شفتم في عرض مسرحي قبل
كده.. إنت مش مثل معانا في الفرقـة
دي.. أنت دسيسة على العرض . كرنيه
الرقابة من فضلك.

الرقيب: نقاية إيه يا أستاذ؟ اتفضل
اقرأ.. الكارنيه بتاعي أهـ.

زین: (يغمى عليه بعد أن يقرأ المعلومات
وهكذا يحدث لكل أفراد العرض).

الرقيب: (منتصرأ) أنا الرقيب - أنا
الرقابة. أقبضوا عليهم كلهم وهاتولي
مدير المسرح ومدير دار العرض والمدير
العام. اوعي تخلي ولا متفرق يخرج من
هنا أقبض عليهم كلهم . ما تخليش ولا
متفرق يخرج من هنا. دول كانوا بيفرجوا
علي عرض بدون ترخيص أقبضوا عليهم
دول أكيد حصل لهم تسمم. العدوبي
هتنشر أقبضوا عليهم. أنا الرقابة.

أنا الرقيب. أنا الرقيب.

(إظام)

سامي: إيه في إيه؟ مسرحية إيه دي؟ ما
احنا كل يوم بشطب العرض عند كلمة
تصبحوا علي خير . إيه اللي حصل؟

الرقيب: متعرفش إيه اللي حصل؟
شاطر بس تمثل علي كيفك؟

سامي: ده همه مش أنا.. (جانبا
لزماته) ماله حسن الدين النهاردة؟

مخلص: يا بني خلاصن.. العرض خلس
والصالحة نورت والناس مروحة مالك؟
الرقيب: كلمني باحترام من فضلك.
علبة: ماله النهاردة ده؟

الرقيب: ما تقوليش «ده» من الصبع
ساكت لكم أقول شويه وهيتعدلوا قافية
وحبت.. هيرجعوا للنص المكتوب.. أبداً..
كل واحد عمال يألف علي كيفه.. إيه؟
فووضي؟ مش فيه نص مخصوص ومختص
في كل صفحة من صفحاته؟

حنان: ما احنا قلنا نفس الكلام.
الرقيب: لا .. قلتوا كلام شبهه ..
والكلام اللي شبهه ده مش واحد ترخيص
من الرقابة علي المصنفات الفنية.

ارتفاع وسقوط مريض بالسلطة

عز الدين نجيب

من بين الأعراض التقليدية التي تصيب المسلط أو المريض بالسلطة أنه لا يحتمل النقد، فإنه من فرط انتفاخ الذات واستمراء السلطة على مدار السنوات يشعر بأنه فوق النقد، وفي محاولته نفي هذه «الذاتية» عن نفسه يعمد إلى أن ينسب النقد الموجه إليه إلى ممارساته - إلى المصلحة العليا للوطن، فكان كشف أخطائه خيانة وطنية، حيث يصبح على يقين بأنه بلغ من الذكاء والحكمة والأخلاص لمنصبه وللسلطة الأعلى ما يجعله فوق الخطأ ومن ثم فإنه يستريح إلى تفسير أية انتقادات على أنها تعبير عن أحقاد شخصية وتصفية حسابات خاصة ليس إلا - لكنه في كل الأحوال ينطوي على قدر غير قليل من الشعور بالضعف وعدم الثقة في النفس، وهو ما لا يجرؤ على الاعتراف به، ما يدفعه إلى الاستقواء بالمنصب الرسمي وبالعلاقة بالقيادات العليا، وإلى اتخاذ موقف الهجوم العنيف والتوجيه الشخصي لمنتقديه، بل وإلى الإبلاغ عنهم كأعداء حقيقيين للوطن، ويترافق ذلك الإبلاغ بين البلاغات العلنية المنشورة في الصحف وبين البلاغات السرية إلى أجهزة الأمن.

واليوم أكتب عن نموذج لأحد السلطويين المزمنين من كتابي البلاغات من

هذه وجهة نظر للفنان الكبير عز الدين نجيب، ويحتمل المقال وجهات نظر أخرى وباًنا مفتوح لها.

«أدب ونقد»

النوع الأول، أى المنشور في الصحافة، لتحریض السلطة ضد منتقدیه، مرجحاً
المحدث عن النوع الثاني - الذى قد يمارسه نفس الشخص في ذات الوقت - إلى
حين استفزاز آخر!

والاستفزاز الذى دفعنى لما أكتبه اليوم عن النوع الأول امتد على مدى خمسة.
أسابيع متصلة في شكل بLAGAT منتشرة بجريدة الوفد تحت عنوان «رسالة إلى وزير
الإعلام» بقلم أحمد فؤاد سليم، وموجز الرسالة هو : إمسك يا وزير الإعلام أحد
موظفيك!.. إنه رئيس قناة التثوير الذى يستغل أموال الدولة لتخريب منجزاتها،
مستعيناً باثنين من المخربين اعتاداً الهدم والهجوم على الدولة، وأحدهما من ذوى
الفكر اليسارى الغارب، وأحيطك علماً يا سيادة الوزير بأن هذه القناة تسىء إلى
وزارتكم وتعمل بلا منهج ولا تحظى إلا الهدم والتخريب.. فكيف تسكت على بقاء مثل
هذا المسئول؟

وحتى لا يظن القارئ الذى لم يقرأ مسلسل الحلقات الخمس منذ ١٨ أغسطس حتى
١٥ سبتمبر أننى أبالغ ، فسوف أنقل هنا بعض المقططفات منها، وأبدأ بمقططف من
الحلقة الرابعة، يقول: «وحول هذين اللقائين التليغرزيونين الذين أذيعاً من إحدى
القنوات التي يقال إنها خصصت لتثوير الناس، أهيب بالوزير أنس الفقى أن يعمل
على تغييرها (يقصد كلمة التثوير) ذلك أن مفهوم العكس واضح في باطن الصفة،
ما يضفى «عدم التثوير» لدى جميع الشعب المصرى (.....) ومن ناحية أخرى أناشد
أيضاً الوزير أنس الفقى أن يراقب ضمائرك (أى والله!) أولئك الذين تم توليهم على
الشاشة في بعض القنوات التي يقال لها «ثقافية ومتقدمة» لأنهم يا سيدي الوزير حين
يتتقمون من خصومهم بحرمانهم من الظهور على شاشة الدولة إنما يفعلون الشيء

ذاته «كمثل عادة المباحث وكتاب التقارير».. أنظر من ذا الذى يقول مثل هذا الكلام!
أما المقططف الثانى فقد جاء فى مستهل الحلقة الخامسة حيث يكتب: «أقول للوزير
المتوثب أنس الفقى إنه حين تستضيف إحدى القنوات الفضائية على الدوام من
أشتهر عنهم حب الهدم والثار واللولبة بقصد الهجوم على مكتسبات أجزتها الثقافة
لخدمة الناس تكون بذلك وكأننا نحرث فى البحر، ونبدو وكأن بنا لوحة جعلتنا ننحر

بعضنا بعضاً على حساب الدولة».. ثم يواصل وصفه للنذوتين المذكورتين بقناة التبشير بأنهما «ملهأة ميلودرامية تكشف تفاصيلها عن محاولات عمدية لهدم صرح من صروح الفن والثقافة وهو متحف الفن الحديث».. أى صرخ هذا الذي يهدمه بالكلمات شخصان في نذوتين تلفزيونيتين لم يستمع إليهما أحد كمل قال «سليم»؟!.. ثم أنه يمن على وزير الإعلام بما «فنجر» به عليه من مقتنيات المتحف لتجمیل مكتبه وكأنها أعمال بلا صاحب!.. قائلاً عن المتحف إنه «الذى أمد مكتبكم وملحقاته بجزء من نخائه».. ولا نعلم بأى حق تم إهداء اللوحات إلى مكتب الإعلام وهي من ممتلكات وزارة أخرى ومن عهد المتحف ولا يفترض أن تهدى لأحد!!

ويستكمل «سليم» : فإذا بمن يدير اللقائين وهو «م.ي» وقد أطلقنا عليه الشاعر البريمو (يقصد الشاعر ما جد يوسف رئيس قناة التبشير) وقد تعاون معه في عصاب متعدد كل من «ع.ن» وهو يكتب في النقد ويرسم وأسميناه «عجز الفرج» نظراً لانتمائه لفكر الغاربين» (يقصدني بالطبع!)، وكان قد شرح من قبل سبب تسميتي بهذا الاسم بقوله: «لأنه تعود أن يلبس الذى حسب مستوى العزومة، وهو فى ذلك يحمل ثلاثة خطابات: خطاب للاشتراكية عند الحاجة، وخطاب للفقراء عند الحاجة وخطابة للاستثمار السريع!..

ويواصل وأما الثاني «ع.س» وهو يرسم ويكتب أحياناً وقد أطلقنا عليه صفة «ساقط القيد» إذ أنه يحاول دائمًا أن يبرهن على كونه من جيل السبعينيات على غير ما يعتقد كثيرون (المقصود عادل السيوسي)، وهذا كلًا مما يجتهد في النشر وفي الشتم معاً ضد أى إنجراف فنى أو ثقافي، وأما هذه الساعات الست (يقصد مدة إذاعة الحلقتين بعد الإعادة) فإن خمس أخماسها قد يعز على حديث مرشح لرئاسة جمهورية مصر بحالها فى أى قناة تليفزيونية!..

هل يعرف أحد كيف يحسب خمس أخماس الست ساعات؟!.. ما علينا! وبغض النظر عن كم السوقية والبداوة الذى امتلأت به هذه «الخمسية» من عينة الألفاظ التى قرأتناها فى النصوص السابقة - وهى لا تليق باسم الجريدة التى نشرت بها أو بعالم الفن الجميل الذى يدعى صاحبنا الانتساب إليه، وبغض النظر أيضًا عن

عدم الشجاعة بإخفاء أسماء من يهاجمهم طوال الحلقات الأربع الأولى ثم الاكتفاء بالإشارة إليهم بالرمز في الخامسة - وتلك سمة الضعف المذعورين من المسئولية القانونية وليس سمة الأقوياء الذين يتحملون مسؤولية معارضهم .. فقد جلست أسأل نفسى عدة أسئلة: هل أنا حقاً بمثيل هذه الصورة التي صورنى بها؟.. وهل تغيرت يوماً خطاباتى عما أمنت به ومارسته على أرض الواقع منذ باكرة شبابى؟.. إننى لم أتراجع قط عن قناعتى بالاشتراكية ودفعاعى عن الفقراء بل اعتز بذلك بالرغم مما جره على من السجن والفقير.. أما الاستثمار فىالله من أمر مضحك أن أتهم بمارسته سريعاً كان أم بطيناً فـأين هى أعراضه على لو حدث؟.. ليتلنى أحد إذا كنت غير واع بما أفعل!

ثم عدت أقول لنفسى: لا بأس! .. لعلها حرقة الوجيعة التى أصابت صاحبنا تحت وطأة النقد الذى كشف ما يجري فى متحفه وهو خط دفاعه الأخير بعد أن سحبته من تحت قدميه مملكته فى مجمع الفنون الذى مارس من خلاله سلطاته على امتداد ثلاثة عاًما تقريباً.. لكن هل يستدعي هذا النقد الرد عليه بخمس مقالات من القذائف والبلاغات المسمومة؟.. إن لم يكن ذلك الرد دليلاً على الضعف والهشاشة، فعلام يدل؟

لكتنى سرعان ما أجبت على نفسى: لا.. لا يمكن أن يكون هذا وحده السبب وراء حملته الخماسية الشرسة علينا، كما لم تكن حملته «الثمانية» على الناقد الكبير مختار العطار التى حفلت بالتشهير والتجريف والإهانة للرجل الذى تجاوز الثلاثة والثمانين من عمره.. لم تكن تلك الحملة لـأية أسباب موضوعية، فليس بينهما أى صراع من أى نوع.. فالرجل فى منزله منذ سنوات طويلة لا يستطيع فى مرضه المتدق حتى أن يقرأ ما يكتب عنه.. فلماذا يحاول إيداعه بهذه القسوة؟.. وكيف يهنا براحة الضمير رجل يملك مثل هذه «البسالة» فى التنكيل برجل مريض كف بصره وكان يستحق أن يكون اليوم محل التكريم على عطائه الطويل؟! إن ذلك لا يأتى إلا لشخصية مريضة بالسادية - وهل ننسى سلسلة مقالاته بمجلة العصور الحديثة منذ عدة سنوات، وكيف أهال من خلالها التراب على كل من أكرمه وأسدى إليه معروفاً

بعد أن خرجوا من كراسي السلطة؟!

إذن ما هي مشكلة هذا الرجل بالضبط؟.. إننا لم نزاحمه في منصبه بل إن زميلي على المنصة المتهم مثلى بالهدم والتخريب الذي أطلق عليه صاحبنا وصف ساقط القيد - الفنان عادل السيوسي - سبق أن اعتذر عن قبول نفس المنصب الذي قبله «سليم» وهو مدير متحف الفن الحديث، وكذلك استقال من لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة التي يلتصرق صاحبنا بعضويتها بصفة دائمة منذ ربع قرن، أما أنا فقد تركت خلف ظهرى كل المناصب بوزارة الثقافة منذ خمس سنوات - كما يعلم الجميع - غير أسف عليها ولا طامع فى شيء منها.. فمن ننتقم؟.. وعلى من نحقد؟.. وإلام نتطلع؟.. ولماذا نهم صرحاً ثقافياً ناجحاً؟.. وكيف يكون هذا موقفى أنا الذى قضيت أربعين عاماً - ومازالت - أبني صرحاً ثقافياً على أرض هذا الوطن فى ريفه وحضره؟.. وبماذا يفسر صاحبنا تعاونى معه شخصياً، وفي نفس المتحف بعد افتتاحه الأخير، بالرغم من كل تحفظاتى المعلنة على أسلوب تنسيقه، حيث وجدته يستن سنة جديدة طالما ناديت بها وهى تكريم الفنانين المنسبيين كل فترة فى قاعة مخصصة لذلك، ومنهم من كتب أطالب بإزاحة الظلم والظلم عنهم فى كتابى!.. وبماذا يفسر تحبتي له وللقائمين على أمر هذه القاعة الجديدة على الملا فى ندوة عامه ثم فى مقالة خاصة بجريدة الحياة الدولية؟.. هل يرى فى الاختلاف معه أو مع مؤسسة - ولو كان فى حدود الهاشم - مروقاً وهدماً وحقداً وانتقاماً وربما خيانة وطنية؟.

لو كان النظام الحاكم قد أخذ بهذا المنطق خلال انتخابات رئاسة الجمهورية التى جرت مؤخراً لكان قد أغلق القنوات أمام كل الأحزاب المعارضة والمستقلة التى ملأت الدنيا بصواعق الهجوم على الحزب الحاكم ورئيسه المرشح لرئاسة الجمهورية، فقد تجاوز الهجوم كل الخطوط الحمراء للنظام محاولاً الإطاحة به والحلول محله، فماذا فعلت الحكومة؟.. لقد كلفت نفس الوزير - الذى يستدرج به صاحبنا لضرب قناته التلفزيون - بفتح قنوات التليفزيون ومحطات الإذاعة أمام جميع أصوات المعارضة، ورأينا على الهواء قذائف المعارضين ضد النظام، بل أتاح لها الوزير عرض برامجها

الحزبية والتزم بتغطية ندواتها الانتخابية طوال أسابيع الحملة.. ومن عجب أنها نفس الأسابيع التي كان صاحبنا مشغولاً خلالها بنشر قنابله الدخانية بالجريدة العبرة عن حزب الوفد بينما كان مرشحه يخوض معركته الانتخابية مبشرًا بمستقبل جديد لمصر يشارك في صنعه كل المصريين، ومطالبًا بالصالحة الوطنية بين المهمومين بأمر الوطن، فإذا بصاحبنا في التوقيت نفسه يعلن الحرب على زملاء المهنة ورفاق الريشة والقلم، ويطالب وزير الإعلام بأن يراقب الضمائر (وليس الأقوال فحسب) ويأن يطيح بالرجل المسؤول عن فتح قناة التنوير للأصوات المعارضة التي لبت دعوته، بما فيها صوت ممثل الحكومة الذي يشغل منصب رئيس صاحبنا في المتحف وهو الفنان محسن شعلان بعد أن فرضه رئيس قطاع الفنون التشكيلية - د.أحمد نوار - في الحضور نيابة عنه، وحسب علمي فقد كان السيد «سليم» مدعاً أيضًا لكنه لم يحضر، كما دعى وحضر الفنان عدلي رزق الله وقد أثني صاحبنا على حديثه المحايد والموضوعي، ولم يتم استبعاده في الجزء الثاني من البرنامج كما أدعى، وأظن أن الفنان عدلي يمكن أن يرد إذا شاء بما إذا كان قد تم استبعاده أم لا.. وفي الحلقتين دفاع الفنان محسن شعلان عن القطاع الذي يمثله دفاعاً فدائياً حتى عن أخطاء مرؤوسه «سليم» وهو غير مسئول عنها!

أيكون الفنان أكثر سلطوية من السلطة؟.. هذا هو المسحيل بعينه، فموقع الفنان الحقيقي يكون دائمًا في مواجهة السلطة، لأنه مع الحرية، مع الحلم بالأجمل، ضد القناعة بالقليل المتاح، أي أنه عملياً كان يتبنى على فنان مثل «سليم» أن يكون معنا، ومدافعاً عن حقنا في الاختلاف، حالماً بتغيير جذري لواقع هذا المتحف الهزيل الذي لا يليق بمائة عام من إبداع أجيال الفنانين المصريين، وإذا كان مقتنعاً بأن المتحف صرح ثقافي يريد الحاقدون هدمه، لكان جديراً به - لو أطلق العنوان لجوهر الفنان بداخله - أن يسأله نفسه: لماذا هرب خمسة مديرين من إدارة هذا «الصرح» في أقل من خمس سنوات، وكلهم فنانون لا يمكن وصفهم بالهدامين المنتقمين؟.. وقد ترك كل منهم وراءه قائمة طويلة من الانتقادات والجرأة التي لا تندمل من أوضاع المؤسسة التي ينتمي إليها المتحف في ظل غياب لسياسة ثقافية وإدارية واضحة بعيداً عن

أهواه السلطة الفردية لقيادة المؤسسة ولو كان صاحبنا قد حكم ضمير الفنان بداخله لوقف مع منتقديه لردد الاعتبار إلى رموز جيل الرواد وجيل الوسط، بإعادتهم إلى صدارة قاعات المتحف كما كانوا من قبل، وتلك كانت نقطة الخلاف الأساسية بيننا وبين اللجنة الموقرة التي أشرفنا على تنظيم العرض، والتي يتصور صاحبنا أنها الممثل الوحيد لضمير الحركة الفنية بلا سند من الواقع، ولم يكن الخلاف حول ضيقنا بوجود الفنانين الشباب في يوم من الأيام، فكيف تكون ضدهم إلا إذا كنا ضد قانون التطور؟ .. إنما نحن ضد قلب الهرم، بحيث تصبح قمنا إلى أسفل وقاعدته إلى أعلى في المبني الذي يشبه بيت حجا ويحتاج إلى خرائط معقدة للتعرف على محتوياته عبر ممراته ودهاليزه اللولبية، وليسخرونى كما يشاء لأننى ذكرت أننى أمضيت نصف ساعة أبحث عن لوحتى حتى وجذتها، فالخرائط التى يتحدث عنها بالتحف ليست - إلا خرائط أفلام «الكاوبوى» للبحث عن الكنز الموهوم! وما علاقة كل هذا بالمقارنة التي أجراها صاحبنا في إحدى حلقات خمسية بين لوحاتي ولوحات فنان آخر لم يكن محل مناقشة أو مقارنة معى أو مع غيرى من قريب أو بعيد، حتى يقول إن لوحاته أفضل أكثر من ألف مرة من لوحاتى؟
اليس هذا نموذجاً لأسلوب رخيص يقوم على الإهانة والواقعية بين الفنانين بمناسبة أو بدون مناسبة؟!

وأيا ما كان الأمر بشأن خلافنا في الندوة حول أسلوب ترتيب أجيال الفنانين - فما الضمير في أن نعلن اختلافنا مع لجنة تنسيق المتحف؟ لقد وصف مديره وأمين اللجنة في دليل المعرض فلسفة العرض الجديد بأنها تقوم على وضع الفن المصري المعاصر (في ربعة القرن الأخير) في موقع الصدارة من المبني لتكون من عوامل الجذب إلى أدواره العليا على عكس ما كان قائماً من قبل.. حسناً.. إذا اختلفنا مع هذه الفلسفة أصبحنا مخربين وهدامين ومجدفين في المقدسات؟..

إذا قلنا أن هذا الترتيب يتسم بالارتباك ولا يحقق الراحة للزائر بما يسمح بالتأمل عبر التتابع الزمني للأجيال أو التتابع التاريخي لمدارس واتجاهات الحركة الفنية، أصبحنا جهلاً ومتخلفين؟.. فماذا لو قلنا مثلًا أن أولئك المتسلطين على أقدار

الفنانين وأذواق المواطنين لاكثر من ربع قرن هم محل نظر وتقدير لواهبيهم واتجاهاتهم، أكانوا قد طالبوا بإعدامنا؟.. فيلقدموتنا لو استطاعوا، فإن التاريخ لم يقل بعد كلمته الفاصلة فيمن يبقى ومن يندثر مع انثار سلطاته والسلطات لا تدوم، سواء كانت كراسي أو لجاناً، أو كانت متابير نشر حزبية أنشئت في صفة مدفوعة المقابل مقدماً، فيحتفي بها أصحابها، ويخصصونها لإهانة خصومهم بأقذع الصفات تصفية للحسابات، أو لتبادل مصالح أو مدائح فجة مع حواريهم على نفس المساحة.. «وكله على حساب صاحب محل!!».

لكنهم للأسف لا يجيدون قراءة التاريخ ولا حتى قراءة الواقع الذي يستطيع اليوم كل ذي عينين أن يدرك أنه قد تغير ولن يعود إلى الوراء، والتغيير الذي أصبح حقيقة ليس لأن السلطة قد صلت بل لأن وعي الناس قد تغير إلا أن المريض بعيادة السلطة والناليل تحت أقدامها يجد من الصعب عليه أن يستجيب لهذا التغيير، خاصة إذا كان قطار العمر قد أسرع به إلى محطته الأخيرة.

لقد أمضى صاحبنا أكثر من ثلاثين عاماً «محللاً شرعياً» للسلطة، عابرًا كل أسوار نظم الحكم والمراحل السياسية والواقع الإدارية، وفي السنوات التسع الأخيرة منها استمر في مناصبه الحكومية بعد بلوغه سن الإحالة إلى المعاش متجاوزاً - هو ومن يستخدمه - كل القوانين والأعراف!.. وقد نجح خلالها بهذه القدرات الاستثنائية في إرضاء كل نظام، وهو ما ضمن له أن يتسمى كضرورة لكل مرحلة، يطلع ويفكر وينظر نيابة عنها، واستمد من ذلك سلطات تتجاوز سلطات رؤسائه المباشرين في موقع بالغة الحساسية بالنسبة لمصالح الفنانين، سمح له بممارسة حرية المنح والمنع ، حتى ضاقت السبل أمام كل من يخالف الرأي أو ينأى عن حدود دائرة الضيق، فلا

يجد أمامه إلا أحد أمرين: أما أن يبتعد احتراماً لنفسه، أو يمالئ تحقيقاً لطلبه! بيد أن ذلك لم يعد ممكناً الاستمرار بعد الآن، ولن تجدى التقارير والبلاغات الصادرة من أنياب السلطة إلى أعلىها في صنع قيمة من اللا قيمة، أو في منح حياة لم وهنـت أنفاسـه وـدـالـتـهـ، وـحتـىـ لـوـنـجـحـتـ هـذـهـ الـبـلـاغـاتـ أحـيـاـنـاـ فـيـ إـزـاحـةـ بعضـ الخـصـوـمـ منـ أـمـامـ فـيـ الـمـاضـيـ، فـإـنـهـاـ لـمـ تـنـجـحـ فـيـ أـحـيـاـنـ أـخـرىـ فـيـ عـرـقـلـةـ

صعوب المطعون إلى القمة وهو ما حدث تماما مع الفنان فاروق حسني عندما كتب صاحبنا بلاغا شهيرا ضدته إلى وزير الثقافة أحمد هيكل في أكثر من عشر صفحات، وكان فاروق حسني آنذاك مديرًا لاكاديمية الفنون ببروما، وحفل البلاغ بكل ما يمكن أن يقال وما لا يقال من طعن، وإهانة وتجريح وإدعاء لوقائع تحدث بالأكاديمية بعد أن استئنفه فيها فاروق حسني لفترة طويلة، لكن الرياح جاءت بما لا تشتهي السفن، فلم تمض إلا فترة وجيزة حتى جاء فاروق حسني وزيراً للثقافة، فإذا بصاحبنا (الذى سبق أن رفض إقامة معرض للوحات فاروق حسني بمجمع الفنون الذى يديره وطلب منه حملها والخروج بها لسوء مستواها) يصبح تابعاً مرتعداً خلفه، وبذكاء رجل الأجهزة المحتك يتركه الوزير فى وظيفته تحت المجهر خائفاً مذعوراً طوال ١٨ عاماً، مسبحاً بغيريته، مكرساً نفسه لخدمته، وبين حين والأخر يقيم معرضاً للوحاته فى القاعة نفسها التى رفض عرضها فيها يوماً، لكنه

اليوم يتغنى فى مقالاته النقدية بإعجازها الفنى وقيمتها العالمية!!

أيتصور صاحبنا أن الناس قد نسيت كل ذلك؟.. وهل يظن أنه يستطيع أن يلصق بمثلى ما هو ملتisco به فعلاً بالأدلة الدامغة؟

إننى لست مخضطرا لأن أعلن أن بيتي من حجر، لأننى لم أرقص على الحبال فى سبيل المصالح الخاصة، ومن ثم فليس هناك ما أخاف منه أو عليه، أما بيت صاحبنا فمبني جميعه من زجاج، ولو استخدم قدرًا محدودًا من الذكاء لأدرك أنه ليس من الحكمة أن يقذف الناس بالحجارة!

وأقول أخيراً: إن فكرى الذى سماه صاحبنا «بفكـر الغـارـيـن» ليس كذلك، والحقيقة أن ما غرب عن هذا الفكر ليس إلا سلطته، وهى سلطة لم تكن محل اهتمامى فى أى يوم من الأيام، لكن ما أهتم به الآن وألاحظ زحف بوادره هو غروب سلطة صاحبنا ومن فى مثل نوعيته، وهو يسبب غربتها عنه يفقد أعصابه فيندفع فى كيل الشتائم وإرسال البلاغات.

لكن هل ينقذه ذلك من السقوط الأخير؟!

نوال السعداوي و"الرواية" الممنوعة..

تكشف فساد السلطة المختبئ تحت حجاب الشرع

أمل الجمل

تنبذ الكاتبة د/ نوال السعداوي في أحدث أعمالها الروائية "الرواية" بمصادرتها وتبادها بجملة "أحدثت الرواية غضباً عارماً .. وبالفعل يصدر مجمع البحوث الإسلامية بالأزهر الشريف أمراً بمصادرة "الرواية" في نهاية فبراير ٢٠٠٥ وذلك رغم أنها صادرة عن دار الهلال منذ أكتوبر ٢٠٠٤ طبعة أولى ثم طبعة ثانية عن دار الآداب بيروت. لكن فيما يبدو أن طبعة دار الهلال لم تُنكر المترصدين بالسعداوي من النيل منها نظراً لأن دار الهلال حذفت كل ما يتعلق بالسلطة الحاكمة وتعرية فسادها مما أخل بالمعانى الأدبية في كثير من الأحيان. لكن الطبعة الباريسية لم تحذف كلمة واحدة مما كتبته الروائية.

تختلف "الرواية" في الأسلوب الفنى عن الأعمال السابقة للكاتبة. هي رواية درامية تشكيلية من نوع خاص. لا تعتمد على التسلسل المنطقى أو التدفق الطبيعي لأنها لا تقوم على الأحداث بقدر ما تتکيء على تيار الشعور أى على الأفكار التى تطفو برأس الأبطال . تهتم بالوصف

والحركة الخارجية للأماكن والشخصيات . تعتمد على التحليل والغوص في أعمق النفس البشرية . إلى جانب التميز الواضح للبناء الفنى في هذه الرواية والذي ربما كان من أنسج أعمال الكاتبة فنيا .. ظهرت شخصياتها النسائية تحمل بعضا من الضعف الإنساني الذي لا تخلو منه الحياة .

كسر المالوف

الرواية خالية من الأحداث العظيمة بالمعنى المعتمد - الحرب في العراق والمذابح في فلسطين، المظاهرات الشعبية في بلاد العالم، حركات المقاومة ضد الحرب وضد الفقر والعولمة - هي رواية غارقة في حياة ومشاعر أفراد يبحثون عن الحب المستحيل، والحياة الكريمة. لكن الكاتبة استطاعت الاحتفاظ بالقارئ حتى السطور الأخيرة من الرواية عن طريق حبكة محكمة الصنع. فالمؤلفة تستحضر أبطال روايتها داخل رواية أحدي البطولات - هي فتاة شابة فاقدة الهوية - ويتحقق كسر مفهوم وحدة الشخصية، ويلتبس على القارئ تحديد الشخصية هل هي الشخصية الحقيقة - في رواية المؤلفة - أم أنها شخصية من رواية البطلة الشابة، أم من رواية كاتبة ثلاثة هي كارمن أحدي بطلات الرواية، ويصيب القارئ عدم اليقين تجاه بعض أحداث وشخصيات الرواية، مثلاً هو الحال في كثير من أمور الحياة التي لا نصل إلى حقيقتها، لا تكتفى الكاتبة بالشك على مستوى الشخصيات ولكنها تتجاوزه إلى خلط الأزمنة والأمكنة مما يؤدي إلى توسيع دلالة عامة بالخلط والغوضى .

البطلة المجهولة

بطلة الرواية هي الأخرى جديدة من نوعها. هي فتاة في الثالثة والعشرين من عمرها، مجهولة الأب. ليس لها أسرة ولا شهادة، ولا بطاقة مختومة.. فتاة لم تقرأ قصص الأنبياء، ولا الشعراء ولا الأباء، لكنها تكتب روايتها الأولى .. فتاة قوامها ممشوق من طول المشي سعيها وراء الرزق، عمودها الفقرى صلب، تقاطيعها بارزة حادة من شدة النحافة، منحوتة في عظام قوية كالصخرة.

شخصيات "الرواية" الرئيسية هي :

- ١- كارمن : عاشقة لكتاب الرواية، لم تجد في زوجها رستم مواصفات فتى أحلامها، فانشغلت عنه بالبحث عن رجل آخر لا تكاد تعرفه، رجل يسكن فقط خيالها الروائي .
- ٢- رستم : كاتب روائي في منتصف الخمسين من عمره، يعمل بمؤسسة صحفية كبيرة، أحد أعضاء مجلس الشعب، علاقاته النسائية متعددة.
- ٣- سمييع : صاحب دار نشر ورثها عن أبيه، تفرغ لها وجعلها مركز اشعاع للأدب والفن، وتخلّى عن حلمه في أن يكون روائياً .
- ٤- جمالات : صحافية متوسطة العمر، في السينيما كانت اشتراكية ثم أصبحت من الداعين إلى الانفتاح والاسلام، تجمع في شخصيتها كثيراً من التناقضات.
- ٥- مريم الشاعرة : الشعر هو ما يحدد هويتها.

في روايتها تبحر الكاتبة في عالم الأدب المتناقض المشحون بالسحر والغموض والهموم. تغزو المناطق المجهولة والمتفجرة فيه، تكشف سطوهه وضعفه، أماهه وألامه، أحلامه وأحزانه، عشق الكتابة إلى حد الهوس. مرارة عجز القلم في بعض الأحيان وما يتبعه من احساس باليأس سرعان ما تمحوه الرغبة المتوقدة لخلق ابداع جديد. تقول المؤلفة على لسان احدى بطلاتها : " لا يمكن لجروحنا أن تلتئم إلا بالكتابة، لا شيء يهزم الجنون أو الموت إلا الكتابة".

تندد الخطوط في "الرواية" لتصل بين النقاط المتناثرة لتقاطع وتكامل، وتضع خريطة واضحة المعالم لأبطالها في بينما تنتهي جمالات إلى الوسط. يتأنجع رستم بين اليسار واليمين، يتنقل سمييع مابين المعارضة والحكومة، تقى، كارمن على الحياد، تقول الفن للفن وليس للسياسة، أما مريم الشاعرة فتشهد قضيدة بعنوان عصر الهزيمة والنفاق.

تحطيم الادعاءات

استطاعت الأديبة بقدرتها على التوغل في تيار الشعور والعالم الداخلي

لشخصياتها النسوية أن تتمكن من وضع يدها على منابع الاحباط والقهر والضياع التي تعانيها المرأة، وبذلك كانت نوال السعداوي من رائدات توظيف الأدب لخدمة الحركة النسوية. في "الرواية" تواصل المؤلفة مسیرتها في فضح القمع الذي تتعرض له المرأة، ومحاوله تهميشها واهدار كيانها، تكشف زيف ادعاءات الرجل الدائمة التي روجتها كتابات فلاسفه عمالقة أمثال سقراط، وأفلاطون، داروين ، كانط . شوينهاور ، وغيرهم من أكدوا أن الرجل عقل وأن المرأة ليست إلا جسداً ، فالنساء - الايجابيات - في الرواية لم يهتموا بالجسد ولم يكن الجنس شاغلهم الأساسي مثل الرجل.

"كارمن" زوجة رستم تحب زوجها. لكن يسيطر عليها عشق آخر هو كتابة رواية جديدة، كانت الرواية عندها أهم من الرجل. "كانت تفكّر بعقلها .. تتطلع نحو الكتابة بشهوة تفوق كل الشهوات ... الفتاة مجهلة الهوية - صاحبة الرواية - شاركت كارمن عشق الكتابة. يصفها رستم في أحد مشاهد الرواية قائلاً: "أنت وكارمن نقىضان، لا شيء يجمعكم إلا جنون الكتابة، لا يتسع فراش الواحدة منكم لرجل أو نصف رجل، فالمساحة كلها مشغولة بأوراق الرواية، والأقلام المقصوفة والدموع الجافة، تحضن كل واحدة منكم روايتها وهي ناثنة كأنما رجل تعشقه".

وتقول مريم الشاعرة : "خرجت كالزرع من بطن الأرض، لا أسرة، ولا أم، ولا أب، لا وطن ولا عشيق ولا نزج إلا الشعر".

تقدّم الكاتبة رؤية لعبثية الحياة وتناقضاتها ومعاناة النساء، وخاصة المرأة المبدعة فنحن النساء نصنع الأدب من حياتنا .. من أحلامنا .. من خيالنا .. نحن نكتب الرواية بآن نطلق هذه الأجزاء من ثقوبنا التي حبسناها داخلتنا طوال حياتنا. أعظم النصوص الروائية لم يبعدها أدباء يعيشون في أبراج عاجية بل كتبها أدباء انخرطوا في الحياة وعايشوا أدق تفاصيلها وألامها . فالنساء في رواية "الرواية" جزء من عالمنا "عالم نوال السعداوي" التي تقول في مذكراتها:

"كانت الكتابة هي حلم حياتي لم أر نفسي في أحلامي طيبة .. رأيت نفسي كاتبة أو شاعرة؛ أموسيقية .. وصارت أوراقى هي حياتي أكتبه بلغتي وقلمي وعقلى

وذاكري. أعيش موسيقى الكلمات، عبيرها يشبه الزهور. كتابة الرواية هي حياتي .. وأى شيء آخر يأتي في مرتبة ثانوية لأنه لا يهمني إلا دور الروائية ...

الضحية والمتهم

في رواياتها تستخدم المؤلفة الموروث الشعبي والعقائد التقليدية والأعراف السائدة لاتكرسها، بل لتسرّع منها وتكشف زيفها، أدبها يسعى إلى تناول كل ما يغفل حياة الشعب من تابوهات، ويُسعى للتحلّص مما يستخدم منها للتغييب الوعي، أو تكريس سلطة فئة حاكمة عن طريق تحويلها إلى كيان رمزي، مثلاً فعلت في رواية "سقوط الإمام" - التي صادرها الأزهر أيضاً - وفيها تختار شخصية الإمام الحاكم بكل ما يكتنفها من رداء وخداع وظلم، وتضعه في مواجهة ابنته البريئة التي تمثل الحقيقة، تجعلنا الكاتبة نفحص الأشياء بوضعها تحت شمس الفكر، ولتحقيق هدفها اتبعت سياسة تشكيل درامي تتسلق وطبيعة مادتها من ناحية، وتجسيد رويتها التحليلية من ناحية أخرى، وتصل الماضي بالحاضر من ناحية ثالثة، وإن وصلت إلى تلك النتيجة في أحدث أعمالها "الرواية" لكن بأسلوب مختلف، رواية "سقوط الإمام" يغلب عليها الطابع الأسطوري، بينما تتميز "الرواية" بالمزج بين الأسلوب الفانتازى الواقعى، والتعبيرى حيث تكشف كل من يتخفى وراء حجاب الشرع ليمعن نفسه رداء العفة وصط الغفران، بينما هو ينهب خيرات بلاده ويفتن النساء ويبعى الأطفال اليتامى في سوق العبيد.

نوال السعداوي ترى كل الأشياء في ضوء علاقتها ببعضها، ترى كل شيء على أنه جزء من المعرفة المتكاملة، فيلتّحمن عندها الطب بالأدب، والأدب بالطب، الأحداث العامة تنوب في الأحداث الخاصة، عندها لا يمكن الفصل بين حياتها الخاصة وحياتها العامة، في أعمالها يلتّحمن الخيال بالواقع، الحلم بالحقيقة، الحاضر بالماضي، الزمان بالمكان، في سياق ينساب تلقائياً .. وللمرة الأولى في أدب الكاتبة نرى بطلة الرواية الفتاة مجهرولة الهوية تخضع لمبدأ المساومة في لحظة ضعفها، تقبل دعوة رستم على العشاء وتركت معه سيارته علىأمل أن يجد لها عملاً، بعدها تشعر بتائب الضمير، نرى النساء أحياناً في روايتها الجديدة أشبه بمزيج من الضحية

واللهم، مثل شخصية جمالات التي كانت ضحية نزوات أبيها وزوجها، لكنها سرعان ما تحولت إلى أداة قهر لفلانة كبدتها غير الشرعية، وشخصية سوزى الحبيبة الأولى لسميع، التي جمعت بين القوة إلى حد التنمر، وبين الضعف والهزيمة.

شخصيات تأبى النسيان

ترسم المؤلفة في "الرواية" شخصيات مختلفة سواء من النساء أو الرجال. "سميع يختلف عن الفتاة .. هو أنيق الشكل والملابس، هي لا تنظر للمرأة، تعيش القلق وعدم الاستقرار، يتمتع هو بالهدوء والراحة.. كان رستم أقرب إلى فتى أحلامها، جذبها إلى رستم ضعفه، تناقضه، تخبطه، ترده، لم يكن مثل سمييع قادرًا على اخفاء حقيقته ..

شخصيات "الرواية" التي رسمتها الكاتبة يصعب نسيانها، شخصيات حية وجودها ممتع، أشبه بمزيج من الواقع والخيال.. الفتاة بدون اسم مجاهلة الأب، ليس لها أسرة، لكن الأدبية أرادت أن تصدمتنا منذ السطور الأولى للرواية، فتقديم لنا نوعاً جديداً من الهوية التي يجب أن يتعامل بها الإنسان، لأن افتقاد الهوية التقليدية التي سنها المجتمع وال מורوثات لن يمحو الإنسان من على وجه الأرض، ولن يمنعه من تحقيق ذاته .. مثلاً فعلت البطلة في "الرواية" هاجرت إلى برشلونة كتبت روایتها الأولى، ويبحث عنها الناس لأنها صورت.

تنجب الفتاة الشابة طفلاً اسمها "نورية" لا تعلم على وجه اليقين من هو أبوها، فليس هذا هو المهم، تمنحها الفتاة اسمها مثلاً يفعلون في إسبانيا حيث يسمون الأطفال بأسماء أمهاتهم .. تجعل الأدبية من هذه "النورية" الحلم أو الضوء الذي ينير حياة أبطال الرواية .. نسمع كارمن تقول في الرواية :

" هي طفلتنا نحن الثلاثة أنت الأم الأصلية، وأنا الأم الفرعية، ورسمت الأب الأصلي، وإن شئت يمكن إضافة سميع .. هذه الطفلة محظوظة لها أمان وأبوان .. " " يولاندا " هي الأخرى تصر على أن "نورية" حفيتها من ابنها فرانسيسك.. الجميع يتثبت بالطفولة وكأنها الحلم المفقود، الهوية الجديدة للإنسان .. جاءت نورية رغم أنف الدنيا وبصد إرادة الجميع مثل شعاع الشمس لا تقدر القوى النسوية على

اهتمت الروائية بالشخصيات الثانوية فمثلاً شخصية "محمد" الجرسون خريج كلية الآداب والحاصل على الماجستير في الأدب العربي المعاصر لم يجد عملاً في تخصصه. منق شهادته الجامعية، وألقى بها في سلة القمامات.. تفرد له الكاتبة مساحة من الوصف المؤلم الذي أصابني بغضبة في الحلق. كأنما تضع يدها على الجرح وتضغط.. وعلى مدار روايتها لم تهمل نوال أياً من شخصوص روایتها مهما صغرت مساحة الدور المتأثر له.

التناقض .. والحب المستحيل

أثارت المؤلفة عدداً من التناقضات المتبادلة التي طبعت العلاقات المشكّلة للرواية، المتعلقة بفكرة محورية هي "الحب المستحيل" والتي تحقق في أربع تنويعات هي : « كارمن ورستم - الفتاة وسميع - الفتاة ورستم - الفتاة وفرانسيسك ». من خلال هذه الثنائيات قامت الأديبة بتشكيل بطلة مزدوجة فكارمن والفتاة تشكلاً معاً وجهين لعملة واحدة. كذلك رستم وكارمن يجمعان بين التناقض والتترافق. يحاول كل منهما أن يتمتص الآخر داخل مشروعه. وهذا يتتحقق أيضاً مع كل من سميح والفتاة، وجمالات الفتاة .. كانت جمالات نقىض المرأة المبدعة على المستوى المادي والمعنوي. كان رستم وجهها الآخر الذي يصف نفسه قائلاً :

" أنا غير مخلوق للكتابة .. أنا في الحقيقة غير موهوب .. عملوني كاتب كبير بالوراثة .. بالواسطة .. بالفلوس .. وحقلات العشاء والخمرة والنسوان .. "

تحقق التناقض أيضاً على مستوى الأحلام بين عالم النساء والرجال. تمكنت معظم بطلات الرواية من تحويل أحلامهن إلى الواقع، بينما فشل الرجال. سميح شغلته أعمال الطباعة والنشر عن حلم حياته في أن يكون روائياً. عمله كان السلسلة الحديدية التي تربطه بالماضي. لكنه استسلم ولم يسع للتخلص منها. فرانسيسك كانت أحلامه ذكرى مريضة، يرى نفسه فناناً مشهوراً مثل سلفادور دالي، يصبح من الأثرياء. تهافت عليه النساء.

نجحت الكاتبة في استخدام تيمات البطل المزدوج والرواية داخل الرواية .. ومن

خلال التوظيف المتمكن للمفارقة والتورية الساخرة أعادت تشكيل هذه العناصر في رؤية فنية وفكيرية متماسكة ومقنعة تفصح عن زيف وأزدواجية الرجل وخداعه. رستم الذى كان يخون زوجته فى شقتها وحينما ضبطه غضب لأنها عادت من السفر دون أن تخبره، كما قال إنه لم يخنها على فراش الزوجية. لكن على السجادة بعيداً عن غرفة النوم، المؤلفة فى "الرواية" تغزو مناطق غريبة وترسم خطوطها لتعكس الجانب المسكوت عنه فى الحياة والقوة الروحية للمرأة. أحلامها، واحباطاتها بعيداً عن الأنماط والأدوار المحددة التى سجنت فيها المرأة لقرن طويلة.

طرحت الكاتبة من خلال الأبطال تخيلاً للحب المستحيل، والرجل الذى تبحث عنه فى خيالها وتتنمأه وعلاقتها به كما يجب أن تكون .. فهناك رجل فى خيالها ما زال لم يتحقق بعد على وجه الأرض .. هذا التصور الإيجابى عن الحب والحبib المفقود يتبلور بصورة غير مباشرة فى الرواية من خلال تقديم تعريفات أخرى سلبية تبرز غيابه، أى أن التعريف الإيجابى للرجل والحب يتحقق عن طريق تقديم البذائل السلبية الزائفة ... فعلاقة رستم بزوجته كارمن تكشف عن حقيقته فى ضوء علاقتها بالفتاة .. وكذلك علاقة الفتاة بسميم تكشف عن حقيقتها فى ضوء علاقتها بristem.

فلسفة الرواية ..

د/ نوال السعداوي فى "الرواية" - مثلاً كانت فى العديد من أعمالها الأدبية السابقة لا تكتفى بدور الفنانة المبدعة، لكنها تضيف إليها دور الفيلسوفة، فإلى جانب قدرتها على بلورة أسلوبها الروانى المتميز المصطبغ بالفانتازيا الواقعية. ومناقضة ، المفاهيم السائدة للزمان والمكان والشخصية. والتناول الشعري للعناصر الواقعية فى "الرواية". تجدتها أيضاً تضفي على لوحتها ظلالاً فلسفية واضحة، فعلى مستوى المضمون كانت الشخصيات فى بعدها الدرامى تثير أسئلة فلسفية كثيرة نجحت الرواية فى تقديم إجابات مختلفة لها. منها الأسئلة المثارة عن معنى الروح والجسد والأخلاق والحب ... بالإضافة إلى حديث كارمن :

«الموت فى الحب ليس إلا حالة من الحب. والحب ليس إلا رمزاً لشيء آخر . ومن الغباء أن يموت الإنسان من أجل الرمز ... كما تطرح الكاتبة رؤية فلسفية مختلفة

لمعنى الكلمة الوطن الذى يتواجد حيث يكن الحب ، وحيث تكون الحرية . وتحتتحقق السعادة .

استطاعت الكاتبة إدارة الحوار الروائى وتوظيفه على عدة مستويات فالحوار يعمل على تطوير الحبكة . وتعزيز عناصر التورىة الدرامية . وبلورة الفرضية الفكرية الحاكمة للرواية ومثال ذلك جزء من حوار بين رستم وكارمن :

- تسمعيني ازاي وانتى غرقانة فى الرواية !

- ومثاله لما أغرق فى الرواية . حرام ؟ هى الرواية دى راجل تانى ؟

- لو كان راجل تانى كان أحسن . على الأقل يأخذ نص عقلك وأنا النص التانى بالعدل والقسطاس .

- أيوه زى العدل بين الزوجات .

هذه الجمل الحوارية البسيطة الموجزة - والتى تصدمنا وكأنها قنبلة دلالية انفجرت أمامنا - تكشف لنا عن أعماق رستم وكارمن ومشاعرهم والمرارة التى تضطرم بينهما . وتقدم لنا فى نفس الوقت خيطا من خيوط الحبكة وتحول مشروع الرواية المرتقب إلى امتحان لصدقية الشاعر المرفوع عن الحب .. وتقدم الأبيبة تعليقا ساخرا ينسف كل الشعارات المرفوعة .. فرستم فى لحظة حبه لفتاة الشابة يتمنى أن تموت زوجته كارمن . ويموت سميح . وحينما تفهم الفتاة بأن قلبه أسود يؤكد لها أن الحب يجعل القلب أسود .

تنتهي الرواية بموت الزوجة بعد أن أتمت روایتها . وانتحار الزوج . وموت جمالات . ورحيل سميح فى مشهد أقرب للموت . ولا تدرى شيئاً عن مريم الشاعرة . كما أن الطفلة "نورية" لا تتحقق عودتها . لكن تعيس الرواية . تعيس الكلمة المكتوبة لأنها تصبى خالدة .

الهدية الرابعة ؟

- تلقيت من الحياة هدايا ثلاثة .

- أنتى ولدت امرأة .



- وفقيرة ،
- ومقهورة ،
- مما جعل تمردی ثلاثة أضعاف.

جاءت هذه الكلمات على لسان احدى بطلات "الرواية" .. وانا ارى أن الكاتبة تلقت هدية رابعة .. أنها طيبة .. تقول د / نوال السعداوي في مذكراتها: " كانت مهنة الطب تكشف لى أمراض المجتمع، مأسى الناس خاصة النساء الفقيرات، أصبح العلم فى يدى كالبشرى يكشف عما تحت الجلد، يصل للجذور لأجزاء مبتورة من الجسم أو العقل أو الذاكرة، ثم أطلق فى السماء لأرى أشياء لم أكن أراها وأنا أمشى على الأرض، وأصبح الطب كالأدب يسعى نحو الثورة ضد الظلم، ينشد العدل أو الحرية أو الحب أو الجمال أو الفضيلة، وكلها شيء واحد ينسكب رغم ارادتى فوق الورق على شكل كلمات لها معانى لم يألفها النقاد .. لا يمكن الجزم اذا كانت أعمال الكاتبة تنتتمى الى الرواية أم الشعر أم التثر أو السيرة الذاتية، أو أى شيء آخر من الأجناس الأدبية المعروفة.. ولا يحق لنا أن نصر على تصنيف أبداعها وتحديده بالأطر ووضعه تحت مصنف بعينه.

صفحات من كتاب النزاعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية

د. حسين مروة

الجاهلية بين مراحلتين

يقع التراث الفلسفى العربى موقع الخاص من العام الذى هو تاريخ الفلسفة البشرية والعلوم العقلية كما وصفها ابن خلدون بأنها «طبيعة للإنسان من حيث إنه ذو فكر، وهى غير مختصة بملة».

وفيما يخص الفلسفة العربية فقد ارتبطت بالإسلام لا من حيث هو دين فحسب وإنما من حيث تاريخيته عنوانا لنظام اجتماعي تارىخي حدد الجو الكامن لوحدةعروبة والإسلام. ولا تتطور اللغة خارج تاريخ الوعى الاجتماعى المعين وكانت اللغة تتحرك لتتفجر عن معجمية جديدة تتضطلع بمهمة حمل الأفكار التى تتجهها بنية العلاقات الاجتماعية العربية الإسلامية فى العصر الوسيط بعد أن خرجت من حالتها البسيطة التى كانت عليها قبل الإسلام ثم شكلت إطاراً مع الإسلام لوحدة المتناقضات الجديدة على الصعيد الفكري. وكانت العلاقات الداخلية لهذا الفكر قد نشأت فى نطاق تصوراته

لماهيم الإسلام الكونية والاجتماعية وتحولت تلك المجموعة من العلاقات الداخلية للفكر العربي الإسلامي إلى أشكال إيديولوجية تمثلت أولاً في فكر المعتزلة ثم في أشكالها العليا في مجالين متوازنين الفلسفة والتصوف الإسلامي وكانت اللغة عنصراً حركياً من عناصرها الداخلية ولا تعني كلمة العربي إذن الاتتماء بالدم والنسب الخالصين، بل تعنى الخصائص التاريخية.

١- الإطار التاريخي للبحث

إذا كنا ندخل عصر الجاهلية^(١) في موضوع بحثنا ، كنقطة ابتداء ، فإن المنطلق المباشر لذلك هو محاولة استجلاء الأصول الأولية التاريخية للأشكال التي عبر بها سكان شبه الجزيرة العربية عن تصوراتهم لظاهرات الكون والطبيعة وعن علاقاتهم الاجتماعية وأوضاع حياتهم، وهي هذه الأشكال التي تكونت منها المعالم الأولى لما قد يجوز إن نسميه..... غافاثي الفكر العربي أو الثقافة العربية في مرحلة ما قبل الإسلام في تاريخ العرب. أن نقطة الابتداء هذه ستساعدنا في رؤية المسار التاريخي لهذا الفكر منذ بداياته، لتكون هذه الرؤية أساساً لتكوين فكرة شاملية، فيما بعد ، عن وجوه التطورات التي سيمر بها هذا المسار عبر الكثير من التقطعات أو القفزات أو التحولات في تاريخ العرب بعد الإسلام.

غير أن هذا المنطلق المباشر لإدخال عصر الجاهلية في موضوع بحثنا، يستلزم بالضرورة منطلاقاً آخر غير مباشر. نقول: بالضرورة. لأن هذا المنطلق غير المباشر هو المرجع الأساس في محاولة الاستجلاء الفكري أو الثقافي.

تعنى به النظر في بنية المجتمع القبلي لشبه الجزيرة العربية. وفي الأسس المادية المكونة لهذه البنية والأشكال والظاهرات التي تجلت بها خلال العصر الجاهلي. ولكن الكلام على هذه البنية وأسسها المادية وأشكالها وظاهراتها، إنما يتحدد هنا بحدود التاريخ الذي ينطلق منه مسار بحثنا في هذا الفصل.

وهو تاريخ المرحلة الأخيرة من العصر الجاهلي. ذلك أن تاريخ العرب قبل الإسلام

يتتألف من مرحلتين رئيسيتين. ويکاد يكون متفقاً عليه بين المؤرخين والباحثين أن حدود المرحلة الأخيرة التي هي الإطار التاريخي لبحثنا هنا لا تبعد في زمن الجاهلية إلى ما قبل القرنين: الخامس والسادس للميلاد.

فإن مختلف المؤلفات التاريخية والدراسات الاستشرافية وغير الاستشرافية التي عنيت بتاريخ شبه الجزيرة في الفترة المتصلة بظهور الإسلام. إنما تتكلم على هذه الفترة ضمن هذين القرنين. أن هذا التمهيد يستند إلى أساس واقعى وربما صحيحة حقيقتين كدليل على هذا الأساس:

الأولى: إن الشعر الجاهلي الذي لا يزال يعد المصدر الأوثق لدراسة تلك الفترة، لم يعرف مؤرخو الأدب العربي منه ما هو أقدم من مئة وخمسين سنة قبل الإسلام⁽²⁾. إن هذه الحقيقة ذات صفة تاريخية جديرة أن تعتمد في تحديد المرحلة التي نحن بصددها. ذلك أن هذا الشعر بما يحمل من صور وموافقات وعلاقات وصفات للأشياء ومن نظارات إلى العالم لا ينطبق إلا على ما نعرفه عن الحياة العربية القبلية في الفترة الأخيرة من العصر الجاهلي، ولا نجد فيه انعكاسات عما كشفته الوثائق الأثرية وكتابات المؤرخين الأغارقة والرومانيين الكلاسيكيين من أشكال الحياة الجاهلية القديمة أو ما كان منها قبل القرن الخامس الميلادي. وإذا كان من الصحيح القول إن الأشكال المتطورة التي يبرز بها الشعر الجاهلي المعروف لدينا حتى الآن، تنبئ عن تاريخ طويل مرت به هو أبعد من الزمن الذي يرجع إليه أقدم شعر جاهلي وصل إلينا، فإنه من الصحيح أيضاً القول إن عدم وصول ما هو أقدم من ذلك إلينا ينبيء بذلك عن علاقة تاريخية لها حدودها الزمنية بين هذا الشعر الذي نعرفه وال فترة التي يعني بها الإسلاميون عنانة خاصة من تاريخ العرب قبل الإسلام. لذا يمكن قياس هذه الفترة زمنياً بمقاييس زمن هذا الشعر.

أما الحقيقة الثانية، فهي حاصل المقارنة بين الظاهرات الاقتصادية والاجتماعية في شبه الجزيرة خلال القرنين الخامس والسادس وبين هذه الظاهرات فيما قبل ذلك.

إن هذه المقارنة، استناداً إلى الكشوفات التاريخية، تضع فارقاً في أنماط تلك الظاهرات بين المرحلتين. ويمكن تصور هذا الفارق على النحو الآتي:

- خلال القرنين الخامس وال السادس، كان يسود مجتمعات شبه الجزيرة نظام الترابط القبلي الذي يقسم السكان إلى وحدات من القبائل ينتظم كل وحدة منها رابط النسب في الغالب ورابط التحالف أحياناً، مع استقلال هذه الوحدات بعضها عن بعض، ومع فقدان المؤسسات السياسية الجامعية بينها وعدم اعتراف الواحدة منها بسلطة من خارج القبيلة. ومن جهة أخرى، كان اعتماد تربية الأبل وسيلة رئيسة للعيش والإنتاج لدى غالبية القبائل، إضافة إلى كون بعضها يعتمد الزراعة حيثما توافر أسبابها الطبيعية، كما في اليمن وحضرموت وسواحل عمان وبعض مدن الحجاز (الطائف، يثرب وما حولها) وكما في اليمامة والواحات. لذلك كان طابع الترحيل الملائم للحياة البدوية هو الغالب وطابع الاستقرار الملائم للحياة الزراعية هو الأقل. هذه اللوحة سترى فيما بعد، أن عوامل جديدة ستحدث فيها تغيرات تؤدي إلى تفكك نسيبي في نظامها ولكن هذه التغيرات لا تنفي الطابع الأساس للمرحلة التاريخية ككل.

- أما قبل القرنين الخامس وال السادس، فإن المعطيات المتوفرة للباحثين والآثاريين والمورخين في العصور الأخيرة^(٣)، تقدم دلائل لا تدع مجالاً للشك في أن أقساماً من شبه الجزيرة (الأقسام الجنوبية بالأخص) عرفت مستويات متقدمة نسبياً من تطور الزراعة والرى الاصطناعي والمنشآت المعمارية والمؤسسات السياسية (الدولة) وشكل تقسيم العمل (انقسام السكان إلى زراع ومربي ماشية وصناع حرفيين). وقد شهد القرن الخامس بقايا من هذه الظاهرات في حالات التدهور^(٤). ويبعدو أن انفلز كان قد ظهر في منتصف القرن التاسع عشر، ببعض تلك المعطيات حين قال في رسالته إلى ماركس (المؤرخة في ٢٤ مايو ١٨٥٣): «يبدو أن العرب، حيثما وجدوا وجوداً حضارياً في الجنوب الغربي، كانوا شعباً متعددنا على نحو ما كان المصريون والأشوريون إلخ. تدل على ذلك منشآتهم المعمارية»^(٥).

٢- انقطاع تاريخي:

إن هذا الفارق بين المرحلتين يكشف أن تاريخ العرب قبل الإسلام تعرض لحالة من الانقطاع التاريخي في حركة تطوره ربما كان لها أمثالها في مراحل سابقة أيضاً. ومن المرجح أن مثل هذا الانقطاع صدر: إما عند منعطفات التعقب بين الدول التي عرفها التاريخ في القديم، ما اندثر منها وما بقي له آثار تدل عليه كدول: المعينيين (١٣٠٠ - ١٢٦٠ ق.م) والسبئيين (٨٠ - ١١٥ ق.م)، والقتباينيين^(٦)، والحميريين (١١٥ ق.م) وأما من أثر الصراع بين هذه الدول من جهة، وبينها وبين الدول الخارجية بأشكال متعددة، من جهة أخرى^(٧). وإذا كان المؤرخ المستشرق السوفياتي بليابيف لا يجزم بمعرفة «الأسباب - المادية والروحية - التي عملت على تأخر الحضارة اليمنية وزوالها في أثناء الفترة السابقة لظهور الإسلام في عهد الملوك الحميريين بين ٣٠٠ و٥٢٥ للميلاد»^(٨)، فإنه يقدم هو لنا، إضافة إلى ما تقدمه سائر المصادر والمراجع^(٩)، مفتاح هذه المعرفة التي يمكن أن تصل إلى حد الجزم بأن الأسباب الرئيسية للقطع النسبي في مجرى عملية التطور، تبدأ بما أدت إليه أحداث الغزو الأجنبي وأحداث الصراع الداخلي من اختلال في سيطرة الحميريين على الطرق التجارية الكبرى واختلال في رعايتهم سد مأرب^(١٠) الذي كان العمود الفقري لتنظيم الرى الاصطناعى طوال العام ولتطور الزراعة الكثيفة في المنطقة الجنوبيّة من الجزيرة. فقد أدى هذا الاختلال إلى انهدام السد وخراب الأراضى الزراعية وقطع حركة التطور في هذه المنطقة بهجرة أهلها إلى مناطق أخرى على أطراف الجزيرة إذ هاجر الأزد (الغساسنة) إلى نواحي الشام، وهاجر التنوخيون إلى البحرين، وهاجر المناذرة إلى العراق ما بين الحيرة والأنبار^(١١). وهذا القطع هو العلاقة الفارقة بين مرحلة الجاهلية الأخيرة ومراحلها السابقة التي كانت تحمل من مقومات التطور ما يصلح أن يكون عاملاً لدفع هذه المقومات نحو تطور أوسع وأعمق يشمل أقساماً أخرى من شبه الجزيرة العربية.

٣ - وحدة القطع والاستمرارية:

غير أن المقصود بالقطع هنا ليس مفهومه السكوني (الميتافيزيقي)، أي القطع المطلق لحركة التطور في إحدى مراحله، ثم البدء في المرحلة اللاحقة من نقطة الصفر، أي البدء المطلق أيضاً، بل نقصد هنا مفهومه الدياليكتيكي، وهو المفهوم الذي يعتبر القطع جزءاً من خط الاستمرارية نفسها، إن فهم العلاقة الدياليكتيكية على هذا النحو بين القطع والاستمرارية في حركة تطور المجتمع البشري، يرجع إلى الأساس العلمي لمفهوم الحركة ذاتها في الطبيعة والمجتمع والفكر جمياً، وهو الأساس القائم على وحدة التناقض الداخلي لقانون الحركة. هذا التناقض الذي بني عليه زينون الإيلي (٤٨٩-٤٢) انكاره المطلق لوجود الحركة، استناداً إلى ما أدركه ، بحق ، من الطابع المتناقض للتفكير في مسألة الحركة(١٢)، دون أن يستطيع حل مشكلة هذا التناقض على الأساس الذي اعتمدته الموقف الدياليكتيكي، فإن الحركة من وجهة نظر هذا الموقف، ليس الخيار بين التفكير فيها كشيء مقطوع فقط، أو كشيء غير مقطوع فقط، أي الخيار الأحادي الجانب بل هناك الخيار الثالث الذي ينظر إلى الحركة إنها عبارة عن وحدة التقطع وعدم التقطع معاً، أما (السهم) الذي يتحدث عنه زينون، فإنه – بناءً على هذا الخيار الأخير – يكون موجوداً وغير موجود في النقطة المعينة نفسها وفي اللحظة المعينة نفسها. وهكذا في كل نقطة وكل لحظة على خط «السهم» الزينوني(١٣). والأمر نفسه يجري في مثال أخيلوس والسلحفاة(١٤)؛ فلو أن الحركة هي التقطع فقط – كما كان يفكر زينون – لكان افتراض عدم إمكان أخيلوس اللاحق بالسلحفاة صحيحاً. غير أن فهم الحركة بكونها وحدة التقىضين: التقطع وعدم التقطع (الاستمرارية)، يجعل لحاقه بالسلحفاة ممكناً.

إن هذا المفهوم الدياليكتيكي للحركة ينطبق على الحركة التاريخية لتطور المجتمع، ولتطور الفكر بالطريقة نفسها التي ينطبق بها على الحركة في الطبيعة فالتاريخ : تاريخ المجتمع وتاريخ الفكر كلاهما ، عبارة عن وحدة للتغيرات الكمية والتغييرات الكيفية أي وحدة التقطع والاستمرارية في خط هذا التغيرات. إذن، فهذا هو معنى

القطع الذى قلنا إنه حدث فى تاريخ العرب قبل الإسلام بين المرحلة الجاهلية الأخيرة والمراحل التى سبقتها. أى أن ذلك لم يكن من نوع القطع المطلق، فإن خط استمرارية التطور فى المجتمع العربى لم ينقطع كلياً، بل الذى حدث لا يزيد على كونه جزءاً داخلاً فى وحدة سياق هذا التطور الدياليكتيكية. الواقع التاريخي يثبت ذلك. وهو - أى هذا الواقع التاريخي - يتجلى فى ظواهر عدة من ظواهر المجتمع العربى فى المرحلة الجاهلية الأخيرة، ملخصها الآن بایجاز لکى نعود إليها - بعد - فى معرض تحليل بنية المجتمع القبلى فى تلك المرحلة:

- ١ - ظهور علامات الانحلال فى النظام البدائى، للانتقال من الاقتصاد资料 الطبيعى إلى الاقتصاد البضاعى، حتى التبادل النقدى، ومن أبرز هذه العلامات: تقلص المشاعية البدائى، وظهور الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج.
- ٢ - بداية تحول سلطة رئيس القبيلة عن أساسها القديم، وهو مراعاة التقاليد القبلية فقط، إلى أساس جديد هو مراعاة الوضع الاقتصادي للرئيس إلى جانب الوضع القبلى التقليدى.
- ٣ - زوال الوضع الأمومى (الوططمى)^(١٥) فى العلاقات العائلية وسيادة العلاقات الأبوية (البطrirكية)^(١٦).

إن شيئاً من هذه الظواهر لا يمكن - من وجهة نظر المادية التاريخية - أن يوجد فى مجتمع ما دون أن يكون مسبوقاً بتطور تاريخ طويل الأمد قطع خالله المراحل الضرورية للوصول إلى المرحلة التى تحمى وجوده كنتيجة لذلك التطور. أى أن وجود هذه الظواهر فى مجتمع المرحلة الأخيرة للجاهلية العربية دليل مادى تاريخى على أن هذه المرحلة لم تكن من نوع البدء المطلق المسبوق بالقطع المطلق عن المراحل التى سبقتها من تاريخ العرب قبل الإسلام، بل الواقع إنها نتاج استمرارية فى حركة التطور التاريخي جرت فى خط واحد، أو فى وحدة ديناليكتيكية، مع أشكال من التقطع، لا شكل واحد فقط، وعلى أن هذا الواقع ليس مصادفة اتفق حصولها فى تاريخ العرب قبل الإسلام، كشذوذ عن القاعدة فى تاريخ تطور المجتمع البشرى بل

كان ظاهرة حتمية من ظاهرات القانون العام لتاريخ المجتمعات البشرية فإن هذا التاريخ لا يجري في استمرارية مطلقة ولا في قطع مطلق بل في وحدة من هذين معاً.

٤ - دلالة اللغة والشعر الجاهليين:

إضافة إلى الظواهر الاقتصادية والاجتماعية السابقة، يجب النظر إلى الأهمية البالغة لوجود لغة عربية وشعر عربي في المرحلة الأخيرة للجاهلية بما على مستوى متطور يكاد يتخطى المستوى النظام الاجتماعي القبلي في تلك المرحلة، بالرغم من كونهما - أى اللغة والشعر - يحملان انعكاسات أمينة لختلف ظاهرات هذا النظام وسنتى فيما بعد أن البنية اللغوية والصفات الفيولوجية والبنية الأسلوبية للغة الشعر والنشر الجاهليين في القرنين الخامس والسادس للميلاد، لا يمكن أن يتصور المرء - إلا من وجهة نظر لا تاريخية - إنها كلها ولدت من نقطة الصفر في هذين القرنين. لقد ظهر الإسلام في شبه الجزيرة فوجد اللغة المعبرة عن دعوته بمبادئها وتفسيراتها للعالم وتشريعاتها حاضرة وقادرة على أداء كل ذلك سواء بدلائلها السابقة المباشرة أم بالدلائل الجديدة غير المباشرة التي خضعت بطوعية مدهشة لكل المضامين الجديدة في هذه الدعوة بكل ما حملت من مبادئ وعوائد وتشريعات، أى أنه وجد أداته اللغوية والبيانية الناضجة لا للتعبير عن الظروف التاريخية الناضجة لظهوره فحسب بل للتعبير عن احتمالات الظروف التاريخية الآتية بعد ظهوره كذلك. إن اللغة القرآنية الرفيعة. البيان حتى أعلى مستويات البيان العربي، هي إحدى أهم ظاهرات الاستمرارية التاريخية لحركة تطور المجتمع العربي قبل الإسلام، مع القطع الدياليكتيكي في خط هذه الاستمرارية نفسها.

إن هذه اللغة الناضجة ليست ظاهرة لغوية مجردة، بل هي - بجوهرها ظاهرة اجتماعية. وليس المستوى المتتطور الذي تجلت به في لغة القرآن سوى شكل من أشكال الثقافة في عصر الجاهلية. فهل يصح في العلم أن تكون هذه اللغة وأن يكون هذا البيان الغني الذي تؤديه شعراً أو ثثراً، نتاج قرن ونصف قرن من زمان ما قبل

الإسلام؟ إن المنطق العلمي يرفض - بإطلاق - مثل هذا الافتراض (اللاتارىخي). هناك مفكر غربى يعجب كيف أن اللغة العربية «سرىعاً ما أصبحت لغة علمية جامحة لختلف الشعوب التى كانت تنتمى إلى الحضارة الإسلامية». وكيف أنها «شكّلت ببنيتها الخاصة بها بعض المظاهر الأكثر دلالة فى الفكر الإسلامي. حتى المفاهيم اليونانية، إذ مررت عبر هذه البنية تحملت تغيرات عميقه»^(١). إن النظرة المادية التاريخية إلى هذه الظاهرة المهمة تفترض أن وراءها تاريخاً طويلاً استغرق قرون عدة سبق فترة ما قبل الإسلام. وإذا كان القطع الذى حدث في خط استمرارية هذا التاريخ الطويل، أكثر من مرة قد أضاع على الأجيال اللاحقة معرفة حلقات لازالت غامضة من تاريخ تطور اللغة العربية وتطور الشعر الجاهلى قبل القرن الخامس للميلاد، فإن ذلك لا يغير شيئاً من الحقيقة الموضوعية التى أشرنا إليها. فإن عدم معرفة الشئ، لا يدل على عدم وجوده. وستتكلّم فيما بعد على الجانب التاريخي لشعر الجاهلية وغيره من الظاهرات الثقافية.

هوامش:

- (١) تسمية عصر ما قبل الإسلام بالعصر الجاهلي، هي تسمية إسلامية استندت إلى الآية القرآنية: «إذ جعل الذين كفروا في قلوبهم الحمية، حمية الجahلية» (سورة الفتح، الآية ٤٨). وكلمة الجahلية - كما تدل الآية - تشير إلى مضمون أخلاقي سلوكي، فليس المقصود بها إنـذـن معنى الجهل المضاد للمعرفة. يدل على ذلك أيضاً ما ورد عن النبي من أن أبا ذر عـيرـ أمـامـهـ رـجـلـاـ بـأـمـهـ، فقالـ - أـىـ النـبـىـ ذـرـ: أـنـكـ أمرـتـ فـيـكـ جـاهـلـيـةـ» وقد قـسـمـ الإـسـلـامـيـوـنـ جـاهـلـيـةـ إـلـىـ: جـاهـلـيـةـ أـوـلـىـ قـالـوـاـ إـنـهـ التـىـ ولـدـ فـيـهـ إـبـرـاهـيـمـ، وجـاهـلـيـةـ ثـانـىـ قـالـوـاـ إـنـهـ الـقـرـيبـةـ مـنـ الإـسـلـامـ وـلـدـ فـيـهـ النـبـىـ مـحـمـدـ (راجع جواد علي: المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، بيروت ١٩٦٨، ص ٤٠).
- (٢) أحمد أمين : فجر الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، ط٨ سنة ١٩٦١، ص ٥٨.

- (٣) توافرت هذه المعطيات بفضل بعوث الحفريات الاستكشافية ومؤلفات الرحاليين الأوروبيين في القرنين التاسع عشر والعشرين وما بين الحربين العالميتين في هذا القرن وخاصة، إضافة إلى مؤلفات المؤرخين اليونان والرومانيين الكلاسيكيين والمؤرخين الإسلاميين في القرون الوسطى. إن هذه جميعاً تضع أمامنا لائحة من المكتشفات والأخبار تدل على حضارة اليمن القديمة، كالنقوش الكتابية على الحجر والمعادن والأثار العمارية والسدود (راجع السيد عبد العزيز سالم: تاريخ العرب في العصر الجاهلي، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٠، ص ١٤ - ٥٦).
- (٤) نشير بذلك إلى الدولة الحميرية الثانية التي تأسست في نهاية القرن الثالث وأخذت تتعرض للتصدع منذ غزو الأحباش لليمن سنة ٣٤٠ م، ثم سقطت نهائياً سنة ٥٢٥ م (المراجع السابق ص ١٤٦ - ١٥٢).
- (٥) ماركس - انقلن: المؤلفات ، الطبعة الروسية ١٩٦٢، المجلد ٢٨، ص ٢١٠.
- (٦) الدولة القتبانية عاصمتها كلًا من الدولتين: المعينة، والسبئية، وسقطت حوالي عام ٢٥ ق.م. كانت عاصمتها في الموقع المعروف الآن باسم كحلان في وادي بيحان قريباً من باب المدب (راجع السيد عبد العزيز سالم: المراجع السابق، ص ١٤، الهماش ١).
- (٧) صار السبئيون الدولة المعينة أيام ضعفها حتى قضوا عليها، ثم خاضت الدولة السبئية صراعاً داخلياً مع رؤساء القبائل والأمارات الطامعين بالسلطة وواجهت ثورات محلية عدة إلى جانب أنواع من الصراع الخارجي: بدءاً من سعي البيطالسة في مصر لاحتلال التجارة الشرقية حتى التدخل الأجنبي في شئونها حين انهكتها الأضطرابات الداخلية واضعفت وضعها الاقتصادي إلى أن فقدت السيطرة على البحر الأحمر وسواحل إفريقيا وانتقلت التجارة البحرية إلى أيدي اليونان والرومانيين، وكذلك شأن الدولة الحميرية. فقد واجهت حملة غزو رومانية عام ٢٤ ق.م واحتللا حبشيَا عام ٣٤٠ م كما واجهت تحول التجارة من مأرب إلى الطريق البحري عبر البحر الأحمر واستثمار الرومان بالتجارة البحريَّة كل ذلك أدى إلى إهمال ترميم

سد مأرب حتى تهدم وحصلت الهجرات وتخریت الزراعة (المراجع نفسه: ص ١٣٦، ١٤٢، ١٤٧، ١٥١، ١٥٢).

(٨) ي. بليبييف: العرب والإسلام والخلافة العربية، ص ٩١.

(٩) راجع جواد علي: تاريخ العرب قبل الإسلام، بغداد - ١٩٥٠ - ج ٣، ص ١٥٩.

(١٠) يرجع بناء هذا السد إلى عهد ملك سبأ «سمة على ينف» الذي انشأه على قم وادي ذنه في مأرب عام ٦٥٠ق.م (السيد عبد العزيز سالم: ص ١٣٩).

(١١) المراجع السابق: ص ١٤.

(١٢) كان زينون يرى أن الحركة غير معقوله، مع اعترافه بأن المعرفة الحسية تقضى بوجود الحركة ، ولكنها لا يعترف بصححة المعرفة الحسية. أما الفكر (المعرفة العقلية) فيقع في التناقض حين يفكر في الحركة. بمعنى أنه لا يمكن التفكير فيها إلا بصفته التناقضية بين السكون والتحرك (في نقطة معينة في لحظة معينة توجد ولا توجد) وهذا يعني التناقض في التفكير نفسه حين يفكر فيها بهذه الصفة، أو يعني التناقض المنطقي الشكلي في التفكير بالحركة. ولهذا هي - الحركة - غير معقوله، إذن هي غير موجودة، أوضح زينون منطق تفكيره هذا خلال براهينه الثلاثة الشهيرة باسم (الابوريات): مثل السهم، واختلís والسلحفاة، ومثال تجزء مسافة ما أثناء قطعها إلى أنصاف غير متناهية (راجع هذه الأمثلة - البراهين في قصة الفلسفة اليونانية :

أحمد أمين وزكي نجيب محمود، ط ٢٠ القاهرة - ١٩٣٥، ص ٤٧ - ٤٨).

(١٣) لإثبات بطلان الحركة تصور زينون سهما ينطلق في الفضاء، وقال إن هذا السهم لابد أن يكون في آية لحظة زمنية، خلال انطلاقه، ثابتًا في نقطة معينة، لأنه لا يمكن أن يكون، في لحظة واحدة، موجودا في مكانين اثنين، وإذا كان السهم في كل جزء زمني ساكنًا في نقطة بعينها، لزم أن يكون في مجموع الأجزاء الزمنية ساكنًا أيضا، لأن استمرار السكون لا ينتج غير السكون، فلا حركة إذن.

(١٤) وبطريقة أخرى حاول زينون نفي وجود الحركة فتصور رجلا (سماه أخليوس) يسابق سلحفاة ، وافتراض أن السلحفاة تقدمت الرجل عشرة أمتار منذ البدء، بناء



على أن سرعة الرجل تعادل عشرة أمثال سرعة السلففاة: حين بدأ الرجل السير وقطع عشرة الأمتار الفاصلة بيته وبينها وجدها تقدمت مترا واحدا، أى عشر المسافة التي قطعها هو. فلما قطع هذا المتر كانت هي قطعت عشر المتر، فإذا قطع هذا العشر تكون تقدمت جزءاً من مئة من المتر.. ويظلان هكذا إلى غير نهاية دون أن يلحق أهليوس السلففاة.

(١٥)

totemisme

- (١٦) إن بعض عادات الزواج وأشكاله في الجاهلة الأخيرة يمكن أن تكون دليلا على أن بلاد العرب عرفت في القديم نظام الأمومة.
 (١٧) البروفسور N.Bammate: مكانة العلم والتكنيك في الحضارة الإسلامية (من كتاب «فلسفة الشرق والغرب وثقافتهما»، جامعة هاواي - هونولو ١٩٦٢، ص ١٧٢ - ١٨٧ بالإنكليزية).

آفاق التمرد:

«قراءة نقدية في التاريخ الأوربي والعربي»

محمود عبد الوهاب

في زمان تروج فيه أجهزة البث الرئيسية والمسموعة والمقرئية عالمياً وإقليمياً ومحلياً.. لفاهيم ورؤى تزعم أن ثورة الاتصالات قد جعلت من الكورة الأرضية قرية صغيرة.. وهي قرية لا مكان فيها للوطن القطري، أما الوطن القومي فقد تماهت بلدانه العربية.. في شرق أو سط كبرى.

في زمان تشيع فيه مقولات تزعم أنه قد ولى زمان المنظومات القصاندية الكبرى وهل زمان الانتمامات الصغيرة: عائلية وطائفية ومنذهبية وعشائرية وعرقية.. إلخ

زمان يروج فيه للخنوع والاستسلام بدعوى الواقعية والحسن العملي، ويعتبر فيه الحرية رومانسية، والعدل خيالاً، والنضال مغامرة وإرهاباً. في هذا الزمان يصدر كتاب : آفاق التمرد .. قراءة نقدية في التاريخ الأوربي والعربي الإسلامي للأستاذ فاروق القاضي فيأتي في موعده تماماً.

التمرد في ثقافتنا الشعبية والرسمية كلمة سيئة السمعة، فهي مرتبطة دائمًا بالخروج على طاعة الآب أو العائلة، أو الاستهانة بضوابط السلوك الاجتماعي وأحكام القانون وأسس الشرعية الدينية، وقيم الأخلاق التي

استقرت عليها التقاليد والأعراف. ومن هذا المنظور يبدو التمرد أحد تجليات نقص التربية أو صورة من صور الشيئطان والتلهور، أو ملائكة من ملامح الجنوح السلوكي والتربيوي والأخلاقي، وهو ما يستنفر دائمًا كل من يملكون السلطة - أي سلطة - للاحتشاد لردعه وتقويمه ورده إلى الإطارات الاجتماعية المعتمدة.

أما التمرد في هذا الكتاب فهو صفة إيجابية إلى أقصى حد، ذلك لأنه الوجه الآخر للحرية، ولأشواق الخلاص من القهر السياسي والظلم الاجتماعي والاستبداد الفكري.

التمرد في هذا الكتاب هو جوهر الحلم الإنساني بحياة يسودها العدل والمساواة والكرامة، وهو على امتداد التاريخ الإنساني أبرز السمات البشرية وأكثرها تعبيراً عن إنسانية الإنسان، وهو التعبير النابع من الفطرة السوية عن حاجة في صميم الكيان البشري.. حاجته للإفلات من الأطر الفكرية والعقائدية الجامدة، والانعتاق من أسر التقاليد والقيم المتحجرة، والتخالص من جثث الأفكار الرازحة على العقل، والرغبة العارمة في الانطلاق إلى آفاق فكرية وعقائدية وأخلاقية أرحب وأعمق وأكثر شمولًا، وأكثر تعبيراً عن قيم العصر وعلومه وفلسفاته وأحلامه وشطحاته خياله، وأكثر قدرة على التجسييد روأه لمستقبل يصنعه الإنسان بفكره وبصيرته ودائه ومثابرته وكفاحه.

باختصار التمرد في هذا الكتاب هو ما صنع تاريخ البشرية، وهو السعي الدائم للتغيير الحاضر والتطلع إلى المستقبل.

في مقدمة الكتاب إيماءات شرعية لمظاهر التمرد الإنساني منذ بدء الخليقة وفجر الحياة الإنسانية.

فقد تمرد الإنسان البدائي على خطر الموت فسكن أعماق الكهوف وأعلى الأشجار، وصنع من الأحجار أسلحة بدائية، واخترع لنفسه أبطالاً يواجهون الأخطار وينتصرون عليها، ثم عبد هؤلاء الأبطال وصنع منهم آلهة قادرين على أن يدفعوا عنه الشر.

وقد تمرد المصري القديم على الموت بعقيدة الخلود وتمرد على الخلود الذي كان

قاصراً على الملوك والكهنة فعممه على كل أفراد الشعب، وتمرد على الملك إلاه عندما اختار ملكاً من الشعب.

كانت محاور تمرد المصري القديم ذات طابع ديني واجتماعي وسياسي.

في القسم الأول من الكتاب عرض لتجليات التمرد في الغرب الأوربي.

في تاريخ أوروبا قبل المسيحية إرهاصات للتمرد على القدر باعتباره قوة عمياء ترغّب الإنسان على الخضوع لها صاغراً، لكن التاريخ الحقيقي للتمرد الغربي في رأي المؤلف كان مصاحباً للمسيحية

وقد بدأ التمرد الأوربي لاهوتياً أى داخل نفس الأطر التوراثية والإنجيلية، ففي عصر النهضة بدأ التمرد على اللاتينية لغة الكنيسة حين بدأت الكتابة باللغات القومية، وبذلك انتهى احتكار الكنيسة للمعرفة الدينية وبدأت حركة الإصلاح الديني.

كان التمرد على جمود الفكر الديني في الكنيسة تمرداً في نفس الوقت على قوانين اجتماعية بالية تزعم أنه بالوراثة يجري النبل في دماء النبلاء، وتجرى الخسارة في دماء الفقراء.

تمرد الوعي الأوربي على كل ما هو سائد من جهل أو خرافية فرضتها نواميس بشريّة تتخفّي فيها المصالح الاقتصادية خلف أقنعة دينية.

كان البناء الاجتماعي الكنسي صارماً في تعزيز الإقطاع ووضعه في أعلى مستويات الهرم الاجتماعي بينما كان يهوى بمستوى عبيد الأرض إلى القاع.

وكان العبيد يقبلون هذا الضيم لأنّه القسمة والنصيب ولأنّهم سوف يلحقون يوماً ما بال المسيح في الفردوس الأبدى.

كانت الكنيسة تهيمن بفكرها السلفي على السلطتين الدينية والدنيوية. وكانت تقف بالرصاد لأى محاولة للتمرد على تلك الهيمنة، ولم يكن مسموماً بأى شكل إعلان خطأ الكنيسة في أى أمر، حتى جاء كوبيرنيكس وعارض الكنيسة بقوة الحقيقة العلمية، كانت الكنيسة تزعم أن الأرض هي مركز الكون فأثبتت أن الأرض تدور حول الشمس، وبذلك أصاب احتكارها للصواب في مقتل.

وظهر مارس لوثر ليقود حركة تمرد كنسي على أسس قومية، فقد دعا إلى ترجمة

الكتاب المقدس إلى الألمانية، وإلى إلغاء صكوك الغفران وإلغاء الوساطة الكهنوتية بين الله والإنسان.

ثم تحرك الوعي الأوروبي خطوة أبعد حين تمرد على المسيحية ذاتها، حين بدأ الدعوة لتحرير السلطة الزمنية من السلطة الدينية، وحين بزغت فكرة الانتقام الوطني بديلاً عن الانتقام الديني.

قامت النهضة الأوروبية على المذهب التجربى والفكر المادى، وعلى دعوة فرانسيس بىكين إلى الإيمان بقوة الطبيعة الخلاقة، وأن الانتصار الممكن على الطبيعة كامن فى طاقتها.

اكتشف الغرب الأوروبي أن الطبيعة خالدة، وأنها تملأ المكان فلا خلاء، وأنه لابد من فصل الدين عن العلم لأنهما مختلفان موضوعاً ومنهجاً وغاية. كان تمرد الوعي الأوروبي على كل القيود التي كبلت طاقاته الكامنة هو بداية انطلاقه بل واندفعاه إلى آفاق جديدة ذات طابع واقعى وخبارى، مادى، مثالى، فلسفى وفنى، ومن هذا الخلط ولد التمرد الرومانسى الذى انتهى إلى أن المادة روح وأن الروح مادة.

أزاح الرومانسيون اللاهوت عن عرشه وأجلسوا مكانه الفرد الإنساني، وعندما ارتفع الفرد إلى هذه المنزلة الرفيعة أصبح مسؤولاً عن نفسه وعن وجوده وعن ضرورة أن يسعى بجد وأخلاص ومتناهياً لنفس العبر عن الحياة بمواجهة الظلم ومقاومة الشر.

كان من ثمار النهضة الأوروبية اكتشاف فكرة أنه لا توجد حقيقة مطلقة، وأن كل شيء في هذه الحياة نسبي، وأنه من الممكن بناء العقل بمخاطر لا معقوله، ومن الممكن الوصول للنظام من خلال الفوضى، وقد وجد الفكر الأوروبي فيما عرف بالسريالية تمرداً مطلقاً وعصياناً كلياً لكل المسلمات، واحتفاء بالسحر والخرافة وبكل أساليب البحث عن الحقائق خارج الإطارات العقلية المعتادة والمألوفة، وقد وجدوا عند فرويد طوق نجاً فقد كشف لهم دنياً جديدة في عالم الباطن ورؤى الأحلام.

كانت السريالية تحطم القديم بالشعر، وتعيد النظر في كل القيم، وقد حلم

الシリاليون بثورة هي الانتقام الباهر للخيال الإنساني. لكن ثورة السرياليين كانت بلا عقل.. وكانت نوعا من الحكم المستحيلة، فهي ثورة يلتقي فيها الواقع والخيال والحياة والموت والماضي والمستقبل في مزج أشبه بالكشف الصوفية ولكن بلا أي مفاهيم دينية.

لكن السريالية كانت مع ذلك هي قنطرة عبر الوعي الأوروبي من الفرد الحر الإيجابي المسئول إلى الشعب المعبّر عن الإرادة العامة.. إرادة هي مصدر السلطة التشريعية لتحقيق الصالح العام، وإلى فكرة أن السلطة تستمد شرعيتها من الرضا العام لا من التحكم، أن الوصول إلى هذه المعانى هو ما جعل للعقل دورا أساسيا في إنجاز الثورة الفرنسية في لحظة القاء العقل بالتاريخ.

كانت الثورة الفرنسية هي التمرد المنتصر على الملك الإله وأس التحالف الكنسي الإقطاعي.

لكن البورجوازية ركبت موجة الثورة حتى وصلت إلى السلطة وعندئذ انهت التحالف الزائف الذي أقامته مع العامة، والذي فرضته مصلحة مشتركة مؤقتة وبعدها ذهب كل منها في طريق مختلف.

وقد اكتشف الوعي الأوروبي بعدها أن الحرية شعار يختلف معناه من طبقة إلى أخرى، فتراه طبقة في حرية التجارة، وترأه طبقة أخرى في حرية لقمة العيش. وعرفت الجماهير أن الحرية هي حرية الإجراء والمعدمين، وأنه لا معنى للحرية بلا عدل اجتماعي ، وأن العدل يظل حلمًا ورؤىًّا خيال إذا ظل في إطار الفكر الاشتراكي الطوبياوي أو إذا ظل فكراً مجرداً بلا آلية للتطبيق.

وجاء كارل ماركس الذي تمرد على الانحطاط بالعمل إلى مستوى السلعة، والانحطاط بالعامل إلى مستوى الشيء، والذي قام بنقل اليسار من نقد الفكر والدين والأيديولوجيا إلى نقد المجتمع والاقتصاد السياسي والتاريخ.

كشف ماركس الجوهر الطبقي للسلطة، وأنها التعبير الدائم عن مصالح القوى الاجتماعية المسيطرة وأن ما يسمونه الديموقراطية الليبرالية هو في حقيقة الأمر بيكاتورية البورجوازية المتحكمة في وسائل الإعلام والتربيـة والتعليم والعمل.

عند ماركس العالم مادى ولا شئ فيه غير قوانين الحركة الجدلية للمادة وأنه لا مجال هناك لجميع الغيببيات الدينية أو المثالية. وأن الطبيعة تتطور وتبلغ أعلى أشكالها في المادة الحية والمفكرة بأسباب في قوانين المادة وليس بفعل أى قوة تتجاوز الطبيعة.

عند ماركس: أنتج الإنسان العمل، وأنتج العمل الإنسان، وعنه إن القوة المحركة في التاريخ هي تطور أساليب الإنتاج والتبادل وانقسام المجتمع إلى طبقات. وكانت ذروة تمرد الوعي الأوربي في الدعوة إلى ديمقراطية تهيي الظروف لصراع طبقي يتضاعد سلميا عبر التنظيمات النقابية وحق الإضراب وممارسة الاقتراع العام حتى يرقى يوما - ربما في مستقبل مجهول - إلى مستوى تنظيم المجتمع للإنتاج على أساس اتحاد حر يتساوى فيه المنتجون وعندئذ تتحسر وتتكمش وتذوي سلطات القمع التي تملكتها الدولة، وتحل محلها سلطة نابعة من جماهير الشعب، سلطة تدير لكنها لا تتحكم.

في القسم الثاني العربي الإسلامي يبدأ المؤلف رصده لرحلة التمرد العربي من الفترة التاريخية التي سبقت ظهور الإسلام والتي لا يسميه المؤلف عن عمد بالجاهلية، لأن إطلاق هذا الاسم عليها ينطوي على حكم قيمة تتعارض مع منهجه العلمي فيتناول الموضوع.

يحرص كتاب السيرة النبوية على تصوير مكة باعتبارها بقعة صحراوية قليلة السكان بلا فكر ولا أديان ولا علاقات من أي نوع بالدول المجاورة، لكن الدراسات الموضوعية تثبت أن مكة قبل الإسلام كانت مركزا من أهم مراكز التجارة بين الهند والصين وبينان البحر الأبيض المتوسط وشرق إفريقيا.

وبذلك يكون الإدعاء بتقوّع مكة وعزلتها عما حولها إدعاء فاسدا، والزعم بأن العرب لم يبذلوا جهدا في تنظيم بيتهم الطبيعي زعم ينفيه الواقع.

عرف المكيون قبل الإسلام اليهودية والمسيحية والمجوسية والدهرية، وتسريرت إليهم بعض علوم اليونان وأدابهم من خلال الأسرى الرومان. كان في مكة طبقة غنية من التجار وأغلبية فقيرة تقدم بالأعمال الشاقة في زمن

الحرب وزمن السلام، وتتعلّم إلى العدل والمساواة، وظهر النبى (ص)^٩ الذى كان داعية ومناضلاً ومقاتلاً وزعيمًا شعيبياً وقائداً سياسياً. وقد تمزد النبى على حياة المؤسسة التى يعيشها المولى والصالحة العبيد ولذا فقد جمعهم حوله وراح يعلمهم ويوضئ عقولهم بفكر جديد ويضئ نفوسهم بأخلاق جديدة يتسامى فيها كل الناس أئمَّا الخالق ولا يتميرون إلا بآعمالهم الصالحة وتقواهم.

هاجر النبى إلى المدينة وأقام هناك أول مجتمع إسلامي يرفع من شأن الإنسان لأنَّه الكائن الذى سجدت له الملائكة، ولأنَّ كل ما فى السماوات والأرض مسخر له، وإذا كان للإنسان هذه المنزلة الرفيعة فلا بد أن يكون له عقل يفكُر وإرادة حرية.

ويموت النبى ويختلفه أبو بكر وعمر بن الخطاب، ثم تبدأ الثورة المضادة فى عهد عثمان بن عفان، فقد أعطى بسخاء يبلغ حد التبذير لأقاربه من بنى أمية وأموالاً كثيرة من بيت مال المسلمين، وعندما حاصره الثوار وطالبوه بالتنازل عن إمارة المؤمنين قال كلمته الشهيرة «والله لا أخلع قميصاً ألبستني الله» وكانت تلك الجملة هي الخطوة الأولى فى طريق طويل تخلى فيه الحكام عن الشورى والبيعة وتحولوا إلى فكرة أنَّ الحكم يجلس على العرش يأمر من الله.

ويتحول الإسلام بكل مبادئه السامية بدها من عهد معاوية إلى ملك عضوض، ملك لا يقيم وزناً للمحكومين وحين يقرر معاوية توريث العرش لابنه ينتزع من الناس البيعة له خوفاً من بطشه.

ويتوالى على حكم المسلمين حكام مختلفون في العرق أو المذهب لكنهم متفقون جميعاً على إهدار العقل لحساب النقل، وتكريس عقيدة الرضوخ للقضاء والقدر والإصرار على نفس السببية: أن النار عندهم لا تحرق والسكنين لا تقطع إلا بإذن الله وهو ما يعني أن الظلم ليس وليد الإقطاع وأن الجور ليس ثمرة الحكم المطلق.

وتعترف الحكومات الإسلامية عبر العصور الواتأ من التمرد ضد ظلم الحكام واستبدادهم يقودها الشيعة والخوارج والقرامطة والزنوج والمعتزلة وبعض الصوفية. وأخيراً يكتب المؤلف في الفصل الأخير من كتابه أنه أن الأوان أن نقرأ الفقه السلفي باعتباره فقهاً نابعاً من صراع على السلطة وضعه أشخاص عاشوا في تاريخ معين،

وسط ظروف اجتماعية معينة، خدمة لنظام معين.

إن اسباغ الديمومة والأبدية والصلاحية لكل زمان ومكان على هذا الفقه فيه افتئات على الحكم بقدر ما فيه ظلم للشريعة، وإهار لرؤبة الأجيال المعاصرة، ومصادره للتغير الزمني:

شاء الفكر الديني بعد الإسلام قديماً وحديثاً أن يحول الإسلام إلى حقيقة مثالية ذهنية مفارقة للواقع والتاريخ.

وفي هذا الكتاب يعيد إلينا المؤلف حقائق الواقع الاقتصادي الاجتماعي السياسي الثقافي منذ فترة ما قبل ظهور الإسلام وحتى يوم الناس هذا.. يعيدها إلينا عبر رؤية علمية وعقلانية كاشفة.. رؤية تنزع القدسية عن بعض الصحابة والتابعين والآئمة وتتمرد على صواب موروث لم يكن مقطوعاً بصوابه في أي وقت، وتتكر على المؤسسة السلفية احتكار الحقيقة المطلقة والصواب المطلق ، رؤية تزع عن الإسلام ركاماً من الأكاذيب والضلالات ليضع وجهه مرة أخرى بالعدل والمساواة واحترام العقل الإنساني والإرادة الإنسانية.

إسلام لا إله إلا الله فيه تعنى لا عبودية لطاغية أو مستبد، ولا عبودية لشهوة أو ثروة، ولا عبودية لحاكم أو داعية أو زعيم.

إسلام الآية القرآنية الكريمة.

«ونريد أن نمن على الذين استنطافوا في الأرض ونجعلهم أئمة ونجعلهم الوارثين وننكن لهم في الأرض، ونرى فرعون وهامان وجنوبيهما منهم ما كانوا يحذرون».

إسلام الحديث الشريف

«كلم لأدم وأدم من تراب ولا فضل لعربي على أعجمي إلا بالتفوى»

إسلام مقولة أبي بكر عندما تولى الخلافة «أطیعوني ما أطعت الله فيكم ، فإن عصيته فلا طاعة لى عليكم».

إسلام مقولة عمر بن الخطاب «متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمها لهم أحرازاً». آفاق التمرد كتاب يتتصدى لمقولات يتم ترويجها عمداً على امتداد الساحة الثقافية لخدمة الغرب الرأسمالي والاستعماري.. مقولات مثل صراع الحضارات ونهاية



التاريخ والواقعية العاقلة والتعارض بين الدعوة للديمقراطية والدعوة للعدل الاجتماعي، والإدعاء بأن سقوط الاتحاد السوفيتي يعني سقوط النظرية الاشتراكية..
إلخ.

والكتاب لا يتصدى لهذه المقولات بلغة خطابية مباشرة مفعمة بحماس دعائي. إنه يتصدى لها بحقائق التاريخ وبالمنطق والدليل والبرهان ويفكر يتسنم بالعمق والشمول، وينظر نقدية كاشفة .. نظرة تجمع باتساق بين حيوية السرد وإصانته في آن.

بين القومية المصرية والوطنية المصرية

بيومى قنديل

مع الانحسار التدريجي للغة القبطي، الثقافة السايدة في مصر كانت بتدخل في نفس الوقت غسق ما خرجت ش منه لحد دا الوقت: فوضى عقلى وتشوش روحي. فوضى وتشوش انعكسوا علاً مستويات متعددة، المجال ما يسمح ش لا أحصرها ولا للوقوف عندها. بس اللي حصل بقا م الصعب تتواصل بلغة العصر من غير ما يكون في ذهنتنا المدلولات والمصطلحات الأجنبية. مفهوم زي "الأمة" ما حدش يقدر يحدد معناه إلا في ضي كلمة nation، وكلمة "قومية" nationalism وما في ش فيه دليل علا كدا أقوا من استخدام مذيعينا لعبارة "منتخبنا الوطني" بشكل متراافق وي "منتخبنا القومي". وبطبيعة الحال التشوش الروحي ساهم في الفوضى العقلية. ففي ضل "العواطف" المشتعلة لـ "القومية العربية" قعدنا من مطلع خمسينيات القرن الماضي لحدداً الوقت، نهرب باستمرار من وصف أي اسم مصرى زي "المنتخب"، بالقومي، ورضينا بـ "الوطني" صفة بديلة، وساعات - ولو أنها موش كتيرة - "القطري".

● هنا أسلوب خاص للكاتب (الأداء بالعامية المصرية)، نطرحه للحوار.

و دا الوقت هل فيه فرق بين مصطلح القومية المصرية و الوطنية المصرية؟ الجواب: أكيد فيه فرق، و إلا ما كان ش فيه حد طالب بالعدول عن استعمال المصطلح الأولانى لصالح الثاني. و الحجة اللي بيسوقها كل من طالب بالعدول دا لتبير دعوته هنا هي باختصار: المصطلح الأولانى بيستدعى للغرب ذكريات مكروهة من نوع النازية و الفاشية.

وردى هنا أقدر الخصه فى تلات نقطه:

(١) وى تسليمى بضرورة استعمال المفهوم فى العصر اللي بنعيش فى الوقت الحاضر و بالتالى لغته، ودا فرق جوهري بينى و بين الأصوليين الدينين، إلا إن المسألة لا يمكن توصل منى لحد حصر البحث عند صياغتى لستقبلى عن اللي يرضى الغرب.

(٢) الغرب، موش واحد. و محاولة صبغ الغرب بصبغة التجانس، محاولة غير واقعية و غير صحيحة و بتتجاهل الفروق الواسعة و اللي بتواصل الاتساع داخل الغرب. و المفهوم ذاته بدا من وقت طويل يتجاوز المفهوم الجغرافي، و بقا يشمل روسيا و اليابان و الصين و الهند إلخ، باعتبار إن "الحضارة واحدة و الثقافات متعددة".

(٣) احتمال رفض "الغرب" و القوسين هنا بهدف التحفظ، لمفهوم "القومية المصرية" Egyptian Nationalism احتمال مستبعد. فـ"الغرب" يعرف القومية المضطهدة(بجر الهاء) اللي كانت بتسعى لاضطهاد القوميات الثانية زي "النازية" و القومية المضطهدة(فتح الهاء) زي القومية الهندية علا سبيل المثال. و فى تصوري الخصوصى القومية المصرية بينها و بين الوطنية المصرية مساحات إتفاق واسعة و أوسع بكثير من مساحة الخلاف. فدى و ديكهات بياخدوا الانتماء للأرض أساس، زي معظم القوميات المعاصرة من أمريكا و فرنسية و روسية إلخ يعني موش العرق ethnos، زي النازية. أمال الخلاف فين؟ الخلاف كامن فى إن المفهوم الأولانى ما بيخص ش مصر بشكل أفقى و بس، لكن و كمان بشكل رأسى، بمعنى إن مصر ماهى ش اللي "طولها عشر و

عرضها عشر" زى السيد الغانى "عمرو ابن العاص" ما وصفها فى رسالته الشهورة لسيده فى "يثرب" عاصمة الخلافة، لكن وكمان كل "مصر" تحت مصر الحالية، لحد ما نوصل لـ "قبل-التاريخ" يعني "مصر" التاريخية جنب "مصر" الجيو-سياسية، واضح إن السيد عمرو" كان بيتكلم فى رسالته المشهورة دى موش عن "وطن" بالمعنى الاستفاد من Motherland، لكن عن "حوى" وقع غنيمة تحت إيده، و الأدق تحت سيفه.

إحنا نحبك

Tenmenri] Mapiia
Tenmenri] Maria
Maria Jagia
Maria [macnou]
Ouon niben manri]
Vnou] petafpeh
Ero nem pihamse
Afareh de epemwit
Sa tevoh evanijwit
Aretac; o erecownh
E]nou] nnetsonh

إحنا نحبك يا مريم، يا قديسة يا مريم
مريم يا اللي يسوع ابنك
كل الناس تحبك،
رينا هو الستار، صنانك إنتي و النجار
خلا طريقك مأمون، فوصلتي للزيتون
و ظهرتى بعد سنين، و عزيتى المحرومین.
شعر و ترجمة د.كمال فريد. (من فيلم "ملك السلام")



}menre

}menre
}menre
}menre tnou
niben.. }menre nchou
}menre sa enchente
nieneh throu.
Nto pe pamwit
nem pa pemncoucou.
Nto pe pary nem pa oywini.
Nto pe pasas nem pacofen
}amenpit jstnoutvi ne?

باريدك

باريدك

باريدك

باريدك دالوقت

باريدك كل وقت

باريدك لأبد الآبدية

إنتي طريقي و دليلي

إنتي شمسي و نورى

إنتي جرحي و دواعي:

يا هل ترا أقدر الملس شفافيك!

شعر و تترجم: الحر الفقير

«أوتار الماء».. كيمياء الحنين والألم

عذاب الركابى

١ - «إن الفن يترعرع أحياناً في الألم» - دنى هويسمان - علم الجمال قلت مراراً «إن القصيدة حالة عشق... !! ووجدت من ينفي عنى تهمة انحيازى للشعر وهو يرفع صوته الدافئ معى ويبرهن أن القصة حالة عشق أيضاً، بل الإبداع كله يخرج من متخلله الضروري الذي وضعه فيه أندريله مالرو فى كتابه (الإنسان العابر والأدب) إلى أنه حالة إنسانية شفافة، بل أرقى حالات العشق.

ومحمد المخزنجي في (أوتار الماء) يرسم بأسلوب شعرى ساحر، ولغة رشيقه أخاذة خارطة عشقه التي تناسبه ويستطيع أن يحدد جغرافيتها المكتظة بالألم والحنين بقلب نابض بالعشق وأصابع مفتونة في ترتيب الكلمات ومراؤقتها، وقرحة صافية، تجعل للألم عمقاً، ولحالة الانتشاء طعمًا، ولأسرار قدسية.. وللحنين مدنًا باتساع الحالم... !! (أحسست أنك هي المخلوقة التي تخصنى تحديداً، ويدت التفاتة وجهك الشاحب نحوى إشراقة قدر لا نهائى التوحد)^٩.

٢ - في قصة (تلك الحياة الفاتنة) .. عشق جماله في جرأتة، وتفرده

في حالته الطبيعية جداً، ويساطته العميقه جداً، وشاعريته التي خرجت من تقاليد البلاغة الخاوية، والزخرفة اللغظية المتلطفة إلى ظلال الكلمات وإيقاعها.. صار تربة صالحة، نباتها حليب اللحظة الصادقة.. وصار لكلمة ظل إيقاعه رعشة الجسد الذي يندى قبلًا، وأغانى، وموعايد..!! (كنت شريكًا في صنع مأساة جسدك تلك، فأنا والد ذلك الجنين الذي كبر خارج الرحم حتى ميزق تلك القناة الرقيقة هناك، وفجر النزيف داخلك) ص. ٩.

لا أحد يشك أبداً أن الأدب متخيل كما قال مالرو، ولكن رشاشة العبارة، وهذا الاقتصاد في الكلمات، وهذا الاحتراق، والحب، والشجن، والوقت المفضض بالشعر، والدموع الليلكي، جعل القاص محمد المخزنجي يريح الأدب وفن القصة على بساط الواقع المعاش والجميل: (كان هذيناك في بيء صحوك طيباً مثلك، وتيقنت أن لي في داخلك الكثير.. قبلتك وعابت هذيناك ووجدتك كما في تمام صحوك نقية من كل ابتدال) ص. ١٠ (ويا سكتني، كثير من هؤلاء الناس الذين نراهم يمضون من حولنا في نهر الحياة، دهستهم الحياة من قبل، مرة أو مرات لكنهم انتقضوا ليواصلوا المسير).. ص. ١٤.

٣ - قصص محمد المخزنجي تحكم الشوق الذي لا يكرر، والآلام الذي لا يشبهه آلم، والشجن حتى الاختناق، والانتماء حتى آخر نبض، والذنب حتى حدود المغفرة، والنزيف لآخر قطرة دم.. إنها سيرة الجسد المتم، الذي تكتمل دورته الدموية عبر الآلم (لا شيء يسمونا كالآلام الكبير) - الفريد دي موسى.. وعبر الحنين الجارف، والشوق، والانتماء، والصلة للذكريات، والماضي الجميل حتى لو ترنحت أشجار المستقبل بثمارها البianaة، التي تظل بلا طعم إذا لم تمر عليها أصابع شمس الماضي المحفور في الجسد والمخيالة..

قصة (هرم داكن توسيه الثلوخ) .. سيرة الجسد المحاصر بثلوج الذكريات التي تتراءكم مع الآلم.. ووجوه الأحبة والأصدقاء الذاهبة الآتية، وقصص العشق التي لا تنتهي .. والأمكنة التي تضيئها الأحاديث .. والأزمنة المذهبة بالمواعيid والعلاقات الدافئة.. سيرة الجمال التي تضيئها الأحاديث .. والأزمنة المذهبة

والواهقين العلائقات للحياة الجميلة الكلمة للكلال الفرج مطار الفرح:
(الشيء الجمالى هو بهجة أبدية) - كيتس (جسدك مملوء بالرياح والبرد،
وروحك تخيم عليها سحب مخنوقه لاتمطر ولا تنقشع، من الخارج تبدو أصغر
من عمرك لكنك من الداخل تنهار بسرعة مخيفة، مفاصلك كلها تتنهب، بل
تصرخ من شدة الألم) ص ١٨، و(عشرون أسماء ما أن يتوارد أحدها إلى خاطرك
حتى تنبض أيام وتشع عواطف وتتبعد ذكريات.. حضور كل واحد منهم
يساوى استحضار قطعة من عمرك .. كنت تعى دائمًا استعادة أصدقاء الصبا
تطهير من أكدار السنين، لكنك لم تتصور أبدًا أنهم وسائل حانية لعظامك)
ص ٢٣.

٤ - «حقيقة بلون الشفق والرمل».. قصة سيكولوجية، هي قصة الأمل المدفون
في أعماق الروح، والتنقيب عن هذا الكنز الفريد، القريب - البعيد حلم يقظة،
كالحلم بالحقيقة التي تشبه حقيقة تشيخوف، والتي استقرت صورتها واكتمل
شكلها ربما منذ زمن بعيد، منذ كان البطل في عمر العشر سنوات، كان الحلم
بعيداً بعد بيضة الديك، وكانت الحياة مرة كسخرية الأم - الطيبة التي أرادت
أن تنتصر على الحياة على طريقة هنرى ميلر بالسخرية منها، واللامبالاة
بمقارقاتها وفضحها وتعريفها (تنتصر على الحياة بشيء من السخرية
والفضيحة) - هنرى ميلر.

والمخزنجي كان يتذنب بتلذذ، وتلك علامة الفن والحبور في الخلق - كما يرى
دنى هويسمان وعبر أسلوب التداعى (المتلوّج الداخلى) وعلى أوتار الزمن
الماضى الحرثين يعيش الحلم الموصى إلى حياة بقدر ما فيها من دمع وأهات
وعثرات فيها معنى التجدد والصبر وانتظار فجر ربما لا ييزغ أبداً: (العلك
تعرف يا محمد أنتني ضيعت حبين كبيرين، وذقت مرارة الحبس خمس مرات،
وقطعت شرايين يدى مرة، وعشت دائمًا على الحافة، عانيت إحباطات كثيرة،
وانهزمت مرات ، وغبت، وأخطأت، ولم أرض عن شكل العالم من حولي أبداً،
لهذا لم استقر طويلاً في مكان، وحتى هذه اللحظة تمضي حياتي كنوع من

الفرار المتواصل..) ص ٣٦.

المتواصل..) ص ٣٦.

في قصة (شرفة العطور).. عزف الروح الناسكة الممتدة بامتداد الدم في الشرابين، فهذه الأرواح الهائمة في زوايا البيت، على ما يبدو، هي أرواح الأحبة التي يبدأ حضورها من أعماق الروح، وتظهر وتنتشر في البيت بلون ورائحة الخزامي، وليس هناك ما يقلق في هذا الإيحاء لأن نشر العطر يعني ترتيب الأمان لهذه الأسرة، على وسادة الألفة التي نسيجها عطر الخزامي والأحلام والحنين.

القاص محمد المخزنجي يعيش قصصه بحالة تأملية راقية، ممغنة بعصارة الروح المعذبة التي تلتد بلحظة العذاب - لحظة الإيحاء، ولهذا يسجل له أنه كاتب قصة سيكولوجية بامتياز كبير..!! صبره ، وأناته، وحرقته، وصدقه، وعناوين قصصه الطويلة تقول ذلك.. إن قصصه تكتبه لكنه لا يبدو شاكياً أبداً بل في نشوة من يجد نفسه في أحضان أنتي بارعة الجمال (تحولت الرائحة إلى هاجس تناسته زوجته والأولاد، لكنه استمر ينفص عليه حتمية الابتهاج بالشقة الجديدة، صارت رائحة متجمدة يشعر بحدودها اللامرئية في ذلك المكان من الردهة..) (لم يعد يشك كثيراً في ذلك وهو يتعقب الرائحة في مسكنه الجديد أو تتعقبه، لعلها رائحة عارية أو أرواح تبحث عما سترها من أرواح الورود والزهور..) ص ٥٧ ..

٥- في قصة (المختفى مرتين).. تتدخل الأزمنة، وربما يسقط الحاجزان الجغرافي والنفسي معاً بين الماضي والحاضر والمستقبل في حسابات أينشتين والراوى معًا، والحياة في اللا زمن أعمق وأبلغ، هذا ما تشير إليه القصة، ومثلاً تعالج الفيزياء عبر التخيل - الأدب، وتستمد وجودها منه، فإن الراوى يواصل مسيرته، وأحلامه ، وتطلعاته، وينبئ تربة ذكرياته عبر اختفاء الدكتور نادر البدرأوى، الذي يعني اختفاؤه بحسابات الأدب والتخيل تجدد الزمن أو ولادته، فأملوت ولادة أيضاً!! في الولادة شيء من الموت، وفي الموت شيء من

الولادة، هذا بعض إيقاع قصص المبدع - المخزنجي : (ولطالما كان يردد عن أينشتين قوله: الناس الذين على شاكلتنا ممن يؤمنون بالفيزياء، يدركون أن الحاجز بين الأزمنة، الماضي والحاضر والمستقبل، ما هي إلا مجرد أوهام، وإن بدت مستعصية) (وحكى عن نفسه وعن توقع الإنسان الدائم لاستعادة الزمن المفقود، قال إن الأدب يحقق ذلك على مستوى التخييل والفيزياء الحديثة تربو إلى ذلك على مستوى المتعين) ص ٧٩.

٦- في (أوتار رنين الماء).. رنين الزمن المتداخل، كما في بقية قصص - المخزنجي ، يعلو وينخفض حسب تغير الأزمنة إيقاعاته تؤلف سيمفونية الحنين والشوق، والألم، والحب أيضاً.. حنين المكان الذي يصبح بفعل شراسة اللحظة مقدساً، وسوق الأحبة الذي يصبح قصائد تلوفها الروح.. قد يحكم الزمن خطوطك، والمكان يدهشك ويجرحك ، وحتى سوقك قد تصقل قسوته قريحتك لكنها تزيدك حنيناً، ونحولاً، وأملاً..

في قصص محمد المخزنجي تتتفوق كيمياء الكتابة - رشاشة العبارة والتقنية القصصية على فيزياء اللحظة الجارحة، وهذا يعود إلى مهارة القاص، وحسن أدواته فيتوفّر في القصمة عنصرًا الجذب والدهشة .. وربما لأن المبدع المخزنجي يعيش قصصه كواقع جارح، ثم يبدى براعة في كتابتها : (وعندما ذكرك بنفسك ستستغرب وجودي في هذا المكان القصبي من العالم سأشرح لك، أما أنا فسأظل على استغرابي لجيئك هذا المكان) ص ٨٧.

٧ - «أوتار الماء» .. لمحمد المخزنجي قصص زمن ما مضى وما سيأتي !! هو الزمن المقدس عبر صلوات الروح المغفلة بفيزياء اللحظة الجارحة أبطال حقيقيون يولدون كل لحظة، ويعيشون الحب، ودفء المكان، والحياة حتى الانتشاء،.. أزمنة تتداخل، تصير واحدة بحسابات التخييل، وأمكنة متعددة يربطها إيقاع الحنين الظامي عبر انكسارات الروح المبعثرة من شرق الأرض إلى غربها !!!

الم يصدق القريبة لكتابه أكثر جنباً وتعة، وجداً (إن الفن يتربع أحياناً في



أوتار الماء

محمد المخزنجي



الآلام) - دنى هويسمان.

وجمال مقنع لأنه حقيقي، عصارة الروح المبدعة والواقع المثير (لا جمال إلا الحقيقي وهو وحده المستحب) - علم الجمال ص ١٧٩.

تلك هي أوتار الماء.. نظيف مستمر ، متوج بلذة دائمة.. وذلك هو محمد المخزنجي كاتب مشحون بالدهشة والجذب، وبعيد عن الإسفاف والترهل والضجر...!!

عذاب الركابي - كاتب وشاعر عراقي

e-mail: athabalerkabi2000@yahoo.com

تماثيل الميادين بالقاهرة

د. أسامة السروى

ظلت القاهرة مدينة خالية من التماثيل طيلة عهودها التاريخية المتواترة حتى عصر الخديو إسماعيل (١٨٦٩). حيث لم يكن قد ترسخ بعد مفهوم تجميل الميادين بأعمال النحت ذلك التقليد الذي ورد إلى أوروبا بالوراثة عن الإغريق. حيث كان لتمثال الميدان دور مهم في الحياة اليومية فكانت الساحات الرئيسية ومدخل وواجهات المسارح والأندية الرياضية تزدان بتماثيل رشيقه تضفي على المكان جمالاً وبهاء، ويتمتع الناظرين بقيمتها الفنية الرفيعة التي تنضوى عليها..

بينما لم يدخل ضمن إنجازات فراعنة مصر القدماء الاهتمام بميادين المدن الرئيسية باعتبارها مما يتعلق بالحياة الدنيا، فكان جل الاهتمام والعناية مكرساً لكل ما يتعلق بالحياة الأخرى لبناء المعابد التي تقدس فيها الآلهة، وتشييد الأهرامات وحفر المقابر وإقامة التماثيل الجنائزية التي قصد فيها تلافي الانفعالات الوقتية التي تزول سريعاً بزوال المؤثر والتركيز على إبراز روح الفتاة والسيادة والشباب الدائم والوقار وجلال الآلهة بما ينضوى عليه من سر الخفاء وجواهر الغموض.. وما إلى ذلك مما يخدم عقيدة الخلود التي صنعت من أجلها التماثيل.

ولما اخطط عمرو بن العاص الفسطاط في البر الشرجي لمنف القديمة لتكون عاصمة لمصر الإسلامية بدلاً من الإسكندرية عاصمة الرومان المسيحية، لم يضع ضمن أهدافه إنشاء مدينة على الطراز الروماني حيث المساحات

الرئيسية التي تتفرع منها الشوارع في كل صوب.. وإنما نشأت الفسطاط بسيطة التخطيط والمaliani ثم ازدادت ديارها وتعددت شوارعها وطرقها.. وقصدها أهل العلم والفقه الذين أتوا من الصحراء والبادية ولم يكن يدخل ضمن تراجمهم النظر أصلاً إلى التماضيل باعتبارها أصناماً وأوثاناً حطمها إبراهيم قبل ذلك ونهى الإسلام عن عبادتها وأزالها من حول الكعبة. فلماذا إذن يجب إقامتها عند ناصية كل شارع.. . وحتى بعد أن تطورت الفسطاط في العصور التالية وصار بها البيوت المتعددة والقصور ذات الحدايق والبساتين والحمامات والأسوق الكبيرة وظهر الاحتياج إلى التجميل والزخرفة نجد أن الفنون التي تطورت وإزدهرت هو ما اتصل منها بالثقافة الدينية بصورة مباشرة كالزخارف الجصية والخزف ذو البريق المعدني والزجاج وتعاشيق الخشب وصناعة المنابر والمشربيات والسقوف والأبواب والمنحوتات البارزة على الأفاريز الخشبية التي يحتفظ المتحف الإسلامي بالكثير منها والتي تتنمي إلى العصر الطولوني وما تلاه..

ويسجل رحالة القرن الثامن عشر إعجابهم بالبوابات البدية التي شادها الفاطميين كتاب النصر وباب الفتوح وباب زويلة وقد نقش على أحجار باب النصر أشكال تمثل بعض آلات الحرب من سيوف وتروس ونحن في بحثنا هذا ندرجها ضمن أعمال التزيين الميداني..

وربما هي المرة الأولى التي قصد بها التجميل في حد ذاته عن طريق النقش في الحجر خارج إطار الجوامع والقصور - في الأسوار وواجهات البوابات الكبيرة. ولالمعروف أن الفاطميين كانوا قد استباحوا لأنفسهم ما أحجم عنه أهل السنة من مزاولة التصوير ولذلك تطورت الفنون بفرعها المختلفة إبان فترة حكمهم على عكس الأيوبيين الذين تمسكوا بالسنة وتعاليمها. مما كان له الأثر الكبير في ركود الفنون بوجه عام. وتتوالى بعد ذلك عهود المماليك فالعثمانيين ولا تزال الفنون في تدهور وانحطاط إلى أن فرقعت مدافع نابليون وليتخذ محمد على وجهة الغرب طريقاً للتحضر

والتقديم والرقى.. ومن هنا بدأ النظر إلى أوروبا وبالتحديد إلى فرنسا كنموذج عصري.. إلى أن كان عصر إسماعيل الذي نعمت البلاد في عهده بنهاية عظيمة في التعليم والثقافة والفنون، وكان قد وضع نصب عينيه بمجرد أن آل إليه الحكم، أن يجعل القاهرة والإسكندرية وأن يجعلهما مماثلين لأعظم مدن أوروبا، فأنشأ الحداائق والنوافير والبيوت والمباني ذات الشرفات الدقيقة الصنع على النسق الفرنسي كما أنشأ قصر عابدين واتخذه مقراً الرسمي.

ولما كان الخديو إسماعيل بصدده إقامة احتفال ضخم يدعو فيه ملوك أوروبا بمناسبة افتتاح قناة السويس ١٨٦٩، فإنه قد استدعى عدد من الفنانين الفرنسيين بهدف تجميل المدينة وجعلها جديرة بملكه وعظمته وزيارة ملوك أوروبا لها. فأنشأ دار الأوبرا الخديوية وأقام أمامها تمثلاً لوالده إبراهيم باشا وهو على صهوة جواده والذي قام ببنحته الفنان الفرنسي كورديه وفي الوقت نفسه كلف الفنان الغريغ جاكamar بفتح تمثال لمحمد على هو الموجود حالياً بميدان المنشية بالإسكندرية كما كلف نفس الفنان بإقامة تمثاليين لسليمان باشا ولاطوغلي، لايزال الأخير في موقعه بالسيدة زينب ثم قام الفنان بعد ذلك بتزيين كوبري قصر النيل سنة ١٨٧٢ بتمثيل الأسود الأربعة..

وهكذا أذنت القاهرة ولأول مرة عبر تاريخها الطويل بسبعة تماثيل ميدانية دفعه واحدة فضلاً عن العديد من التماثيل الرخامية غير الميدانية التي نصبت داخل فندق عمر الخيام الذي كان قد أنشأه أيضاً في نفس المناسبة (مناسبة افتتاح قناة السويس) وهي لاتزال موجودة إلى اليوم..

وتمر الأيام والسنون ويزداد توافد الفنانين الأجانب في نهاية القرن التاسع عشر على مصر ويطيب لهم المقام فيها لبدء شمسها وطيبة شعبها.. وأقاموا أول معارضهم الجماعية التي افتتحها الخديوي توفيق بنفسه مما كان له الأثر الأكبر في تشجيع الأمير يوسف كمال على إنشاء مدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٠٨ والتي أخرجت لنا «مختر» .. أول نحات تتجبه مصر في العصر الحديث بعد ذلك الصمت الطويل منذ

نهاية عهود الفراعنة في عام ٣٠ ق.م وحتى عشرينات القرن العشرين.. حيث ظهر تمثال نهضة مصر.

وكان محمود مختار قد اشتراك في صالون باريس السنوي للفنون التشكيلية بنموذج تمثالة هذا في عام ١٩١٩ وصادف وجود سعد زغلول رئيساً لوفد مصر للمطالبة بالاستقلال بممؤتمر الصالح الذي أقى في باريس أثناء افتتاح الصالون وتراهمي إلى مسامعه أنباء عن حصول شاب مصرى على ميدالية ذهبية في الصالون الفرنسي وكانت السابقة الأولى من نوعها.. وحينما زار سعد المعرض والتقي بمختار وشاهد نموذج نهضة مصر اقترح أن ينفذ هذا التمثال في ميدان بالقاهرة والدعوة إلى اكتتاب شعبي لإقامته.

ونذهب مختار إلى أسوان لاختيار قطع الجرانيت الوردي الذي أقام الفراعنة منه مسلاتهم وتماثيلهم العظيمة.. وأزيح النقاب عن التمثال عام ١٩٢٨ بعد رحيل سعد زغلول بعام واحد. وكان قد أقيم أولاً في ميدان باب الحديد (محطة مصر).. إلا أنه بعد قيام الثورة وفي عام ١٩٥٤ تقرر نقله إلى ميدان جامعة القاهرة لارتباط التمثال بالنهضة، والأولى به أن يوضع بالقرب من الجامعة التي تخرج لمصر رجالات العلم والفكر الذين هم عماد تلك النهضة.

وكان تمثال نهضة مصر هو بداية إبداع مختار وإسهامه القوى في إرساء معالم الاتجاه القومي في فن النحت المصري الحديث وقد عولج ببلاغة تشكيلية جمعت بين التلخيص والبنائية. وكانت المرأة فيه هي مصر الحاضرة (فهي أم الأجيال التي أقامت حضارة مصر) التي ترفع خمارها بيدها البسيري لتكتشف عن وجهها ونظرتها المتوجهة إلى الأفق الشرقي حيث ميلاد شمس العصر الجديد تستشرف المستقبل في انتظار الآتي، بينما تربت بيدها الأخرى على رأس أبي الهول (رمز الحضارة الغابرة) في رقة حانية لتوظفه من سباته التاريخي.. فتستنهض بذلك ماض عريق، وتبدو على الفور الاستجابة لتلك اللمسة حيث شد أبو الهول ساقيه الأماميَّتين ومدهما إلى الأمام.. وكان

فى توثيقه هذا رمزاً لعودة الروح وانبعاث المجد.
وكان بذلك تمثال نهضة مصر هو أول تمثال ميدانى بالقاهرة من صنع مثال
مصري.. وهو أول تمثال تقيمه مصر بعد مرور قرابة ألفين عام من الصمت الفنى
لاسيما فى مجال النحت؛ ولا تزال إبداعات مختار حتى أنجز تمثالى سعد زغلول
الميدانى ليوضع أحدهما بالقاهرة والآخر بالإسكندرية فى عام ١٩٣١ وقد الحق بكل
منهما مجموعات من النحت البارز تمثل طوائف الأمة ونيلها الخالد..

وظل التمثالان فى مراحل التنفيذ إلى أن إقامتهما بالفعل حكمة النحاس باشا
الوفدية فى مكانهما الحالى فى عام ١٩٣٧ فى الاحتفال بالذكرى العاشرة لرحيل سعد
زغلول وفي الوقت نفسه تقريباً كان يقام تمثال الزعيم مصطفى كامل بميدانه الشهير
والذى كلف به النحات资料الفرنسى ليوبولد سافان، وفي سنوات الستينيات أقام منصور
فرج تمثال محمد فريد بميدان العتبة، وفي الفترة نفسها أيضاً أهدى شعب جمهورية
تشيلى تمثال سيمون بوليفار رمزاً للصداقة بين الشعبين وأقيم بمكانه الحالى فى
جاردن سيتى.

أما تمثال رمسيس فكان قد أقيم عند محطة مصر بعد نقل تمثال نهضة مصر إلى
ميدان جامعة القاهرة. كما أسلفت توأً وكان ذلك تحت إشراف الفنان المثال أحمد
عثمان.. وقد نقل تمثال رمسيس من البدريشين ليكون أول ما تقع عليه عين القادر إلى
القاهرة عن طريق باب الحديد ويدرك الأستاذ شمامندى يس إبراهيم فى كتاب «القاهرة»
أنه قد هدمت أبنية كبيرة خصيصاً من أجل توسيع وتجميل الميدان منها مبنى قسم
الأزيكية القديم ونقل سوق السمك إلى غربة، فازدادت مساحة الميدان وانتظمت دائرته.
ومد فى وسطه متنزهاً تتواطه نافورة بدعة». إلا أن ميدان رمسيس صار اليوم فى
حالة يرى لها حيث الكبارى العلوية التى تحيط بالتمثال وكأنها تكاد تخنقه فلا
يستطيع القادر من محطة السكة الحديد أن يرى غير جزء من قامة التمثال كما لا يرى
القادم من شارع رمسيس سوى أجزاء مقطعة منه حيث تبدو من خلال الكبارى

(كويرى المشاة الدائري حول الميدان وكويرى أكتوبر العلوى بمنزله ومطلعه وامتداده إلى غمره) وجاء إنشاء هذه الكبارى على حساب مساحة الحديقة وحوض النافورة ناهيك عن كمية التلوث والغبار والعادم الذى يغطى جسم التمثال المصنوع من الجرانيت الوردى فصار رصاصياً.

وينتقل إلى ميدان التحرير.. كانت تحتل مركز الميدان قاعدة لتمثال لم يقدر له أن يقام.. وكان الملك فاروق قد أمر بإقامة هذه القاعدة (النصب) ليقف فوقها تمثال لجده الخديو إسماعيل، يقابلة فى ميدان الجمهورية (عابدين) تمثال لوالده الملك فؤاد الأول.. إلا أن الأقدار لم تشا أن يقام هذان التمثالان حيث لم يعد فاروق ملكا على مصر.. وبعد قيام الثورة قم المثال أحمد عثمان نموذجاً مجسمًا يعتبر اقتراحًا لاستغلال تلك القاعدة الجرانيتية فى إقامة نصب للجندي المجهول. ولم يقدر له أن يقام.. وبعد رحيل الزعيم عبد الناصر اقترح توفيق الحكيم إقامة تمثال له على نفس القاعدة. ونادى باكتتاب شعبي وافتتح هذا الاكتتاب فكان أول من دفع مبلغ خمسين جنيها.. إلا أن هذا المشروع لم يقدر له كذلك أن يتم بسبب التحولات السياسية التى تمت فى السبعينيات فى الاتجاه المقابل للأفكار الناصرية..

وظلت القاعدة (النصب) بدون تمثال إلى أن أزيلا تماما قبيل إنشاء مترو الأنفاق فاقيمت تحتها محطة مترو أنور السادات حيث يلتقي أربعة خطوط حديدية ذهابا وإيابا فى طابقين تحت الأرض. إلا أن الأمل لم ينقطع فى إقامة تمثال فى ميدان التحرير.. وكان هذا التمثال من نصيب الزعيم عمر مكرم حيث أقيم أمام مسجده الذى شيد إحياء لذكراه فى سنوات السبعينيات. وكان الفنان هذه المرة واحداً من الفنانين المصريين المعاصرين الذى لهم باع طويل فى مجال صناعة التمثال الميدانى إنه فاروق إبراهيم الذى كان قد أقام قبله تمثلاً للشاعر حافظ إبراهيم وطلعت حرب ولايز الان موجودان بحديقة الحرية عند ناصية كوبرى قصر النيل ثم أقام رأس عباس العقاد بارتفاع ثلاثة أمتار فوق ربوه فى أوسان عند مسقط رأسه.



وفي أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات أزدانت القاهرة بعدة تماثيل جديدة دفعة واحدة وكان لنحاتي الفنون التطبيقية النصيبي الأكبر فيها حيث كلف فتحى محمود بإقامة عدة تماثيل لتجمیل شارع الأهرام الذى أعيد تخطیطه ورصیفه باعتباره الطريق السياحى الذى تمر منه قواقل السائحين فى طريقهم إلى منطقة أهرامات الجيزة وأبى الهول وسقارة. وتناول فتحى محمود موضوع «المرأة والجرة على شاطئ النيل» فى أربعة تماثيل كبيرة الحجم تفرقت بطول شارع الهرم وتتميزت هذه المجموعة بما يتوافر فيها من صفة الصرحية حيث الحلول الهندسية للكتلة وإن جاءت فى إطار واقعى.. وقد تناول الفنان موضوعه وصياغاته التشكيلية فى تواصل مع سابقه محمود مختار حيث تحتل المرأة والجرة الموضوع الأثير لديه وطرحه فى عدة تماثيل تمثل أهم إبداعاته فى

مرحلة العشرينات .. وكان فتحى محمود قد نجح فى أكساب تلك المرأة الريفية مذاقاً جديداً جاء إضافة وامتداداً لدرب مختار.. إلا أن هذه التماثيل أزيلت فى أول التسعينيات ضمن عملية جديدة لإعادة تخطيط شارع الهرم !!!

إلا أن واحداً منها لايزال يحتل موقعه عند مدخل أكاديمية الفنون وربما شفع له اختلافه عن التماثيل الثلاثة التى أزيلت (المرأة والجرة) فيمثل إمراة جالسة رافعة كتفها اليمين فى مواجهة المشاهد وقد التفت برأسها إلى اليمين قليلاً فى دلال وقد عولج التمثال فى استيعاب كامل لقيم النحت المصرى القديم. وتتجلى فيه الصريحية من خلال الإيجاز فى التفاصيل ولاسيما طيات القماش، والحلول الهندسية للكلة.

وتتجدر الإشارة إلى أن التماثيل الثلاثة التى أزيلت هى الآن تزين مداخل مدن الحوامدية والبدرشين ويراهם المشاهد بوضوح أثناء السير على الطريق الزراعي الذى يمتد من جنوب الجيزة إلى بنى سويف فالصعيد .. وكان فتحى محمود قد أقام تمثلاً آخر لايزال موجوداً بداخل جامعة القاهرة يمثل نصب الشهداء الطلاب الذى انتفخوا فى عام ١٩٤٦ مطالبين بالاستقلال واستشهد عدد كبير منهم عندما أغافت سلطات الاحتلال كويرى عباس عليهم وحصلت خيرة شباب مصر فنهم من استشهد بالرصاص الخادر ومنهم من قفز واهباً روحه لمصر وجسده إلى نيلها العظيم.

والمعروف أيضاً أن فتحى محمود (المولود سنة ١٩١٨) كان قد أقام خلال السبعينيات تمثالى طلعت حرب بميدانين بالقاهرة والزقازيق..

أما الفنان الثانى من خريجي الفنون التطبيقية فهو حسن حشمت (المولود سنة ١٩٢٠) ذلك الخرف العجوز الذى تجى أعماله فى إطار التيار القومى الذى بدأ ومهى له الرائد مختار باحثاً عن صياغات نحتية معاصرة.. يقدم لنا الآن حسن حشمت تمثالين بشمال القاهرة أقيم الأول فى عام ١٩٨٢ فى ميدان الجلاء فى مصر الجديدة.. ويتخذ العمل شكل المسلة ذات القاعدة المثلثة تعلوها رأس فتاة هي مصر الشامخة التي تقف في ثبات ورسوخ وترتفع في ثقة شامخة تشق عنان السماء.



ويبدو أن القاهرة اعتادت على أن تستقبل تماثيل المليادين وفوداً ودفعتها تفصلها أزمان ربما تصل إلى عدة عقود من السنين. فمنذ أوائل الثمانينات وحتى منتصف العام الماضي ٢٠٠٣ تمر عشرون عاماً لم يقم خلالها تمثال واحد، ثم يأتي الفرج كالغيث.. ستة تماثيل دفعه واحدة!!!.. وهو في الحقيقة أمر يدعو للسرور والرضا على الأقل بالنسبة لنا نحن النحاتين وكذلك المهتمين بالفن.

نبدأ أولاً بتمثال أحمد شوقي أمير شعراء القرن العشرين الذي صنعه مثال مصر الكبير الراحل جمال السجيني (١٩١٧ - ١٩٧٧) ليشارك به في المسابقة التينظمها المجلس الأعلى للفنون والأداب في أواخر السبعينيات لإقامة تمثال لشوقي في حدائق بورجيزى فى روما..

ولايزال هذا التمثال قائماً هناك حتى الآن وتوجد نسخة منه من الجبس في متحف أحمد شوقي (بيته الذي عاش فيه - كرمة ابن هانئ) على كورنيش الجيزة. وكانت هذه النسخة هي النموذج الذي صنع منه القالب ليصب التمثال في البرونز ليوضع أمام حديقة الأورمان بالجيزة.. وتمثال لشاعر كبير في لحظة من لحظات تأمله الجليل في جلسته الاستقراطية الهدئة في مواجهة حديقة (غابة) كالأورمان، هو أمر منطقي وله دلالته فيما يتصل بعلاقة الإلهام الشعري بالطبيعة بصفاتها وهدوئها ووشوشات أغصان الأشجار بها.. اختيار المكان هنا موفق جداً فهناك من التماثيل ما

يصلح لوضعه أمام متحف حزبي أو مبنى كمجلس الشعب. وهناك ما يمكن وضعه أمام حديقة غناة كالوزير.. نرى أنه قبل ذلك - في ١٩٨٢ أقام فاروق إبراهيم تمثال الشاعر حافظ إبراهيم في قلب حديقة الحرية بالزمالك.. ونلاحظ أيضاً أن أحمد عثمان قد أقام تمثلاً للشاعر أحمد شوقي أيضاً من قبل في نهاية الستيجيات - في حديقة الأندلس المواجهة لها «وكلاهما على جانبي كوبري قصر النيل من ناحية الزمالك».

وبنفس المنطقة تم وضع تمثالى محمد عبد الوهاب وأم كلثوم في حدائق الأوبرا الجميلة وكان الفنان الشاب طارق الكومى (المولود ١٩٦٣) قد أبدعهما في العام الماضى.. ورغم ما يؤخذ على تمثال عبد الوهاب من ملاحظات خاصة ببنائه الفنى كتمثال - حيث تزيد نسبة الرأس والكتاف قليلاً بالنسبة لباقي الجسم - إلا أن وضعه على الأرضية مباشرة، بدون قاعدة ، جاء موفقاً .. فهو موسيقى وأرض الأوبرا هي أرضيته كما أن المساحة لا تسمح بوضع قاعدة أضف إلى ذلك أن ارتفاعات العمارة المحيطة ليست شاهقة.. وهو الأمر الذى لم يراع عند وضع نفس التمثال فى ميدان باب الشعرية مسقط رأس عبد الوهاب، حيث ضيق المساحة التى لا تسمح برؤية التمثال الذى ارتفع إلى حوالى مرتين ونصف أكبر من قامة الإنسان العادى.. كيف تتم الرؤية إذن.. فى أعمال المعماريين يجب أن يوضع التمثال فى مجال الرؤية الطبيعى بالنسبة للمشاهدين.. حتى لا نجهد المشاهد الذى قصدنا إمتعاه!!

أما بالنسبة لتمثال أم كلثوم فهو فى الأوبرا أيضاً جاء موفقاً وبالنسبة لموقع النسخة الثانية فى الزمالك أمام الفندق الذى يحمل اسمها والذى شغل موقع الفيلا التى كانت تعيش فيها، فإنه ليس سينا وإن كان نلاحظ عدم ضرورة أعمدة الإضافة الأربع المحيطة بالتمثال فى زواياه الأربع فهو تناقض فى سماحتها وارتفاعاتها وزونتها التمثال نفسه.. فضلاً عن أن وضع التمثال نفسه فوق القاعدة كان يجب أن يتحرك إلى اليمين قليلاً حتى يتمكن القائم من ميدان أبو الفدا متوجهها إلى الجبلية - من زاوية زاوية جانبية فهي أفضل من مشاهدته من الخلف حيث يبدو التمثال كعرفة مولد كبيرة.

شعر

تطوحات امرئ القيس على أبواب الملك المقتول

شعر: حسن النجار

(لقب بملك الضليل)
لتطوافه على القبائل مستنجدًا
يحاول ملكاً أو يموت فيعذراً)

(1)

إن خيل القصائد لن تحضر الآن..
هذا هو الليل يأتي رصيفاً من البلل الدمع،
اقطعه، وأحاور أسفلته، ويحاورني
ونشم معاً قطرات النزيف بمنعطف الليلة الشعر،
إن الملوك إذا دخلوا قرية...
علمتني الخطى أن أرى الأرض واسعة
وكم يمسى يد امرأة
ـ مثقل بثياب أبي ومتاع عشائره،

مثقل بالدماء التي دأبت أن ترى
جسدي قافلة -

علمتني الخطى أن أرى الأرض . . .
تقرضنى الأرض نعلا
وتقرضنى الريح ثوبا
ويقرضنى الجوع خبز الدقيق المحرم،
أحمل أسماء عائذنى
وأنازل فى الليل خيل المحابير..

آه انتظرت الذى قال
يمنحنى سيفه،
وينصبى ملكا
ويحدثنى عن فضائل مملكة الخيل،
إن الملوك إذا دخلوا قرية . . .

علمتني الخطى أن أرى الأرض واسعة . .
وقميصى يد امرأة - دثرينى إنـ -
الهبتها امرأتى أن تعيد إلى تخوم القصائد،
الهبت ظهر الجياد الخفيفة ثم اقترنت ببعضى
ونازلتـك الآن يا قرية الليلة الآلف،
إن الملوك إذا دخلوا قرية . . .

مرثية:

سألته فى يوم موته عن موضع الداء
وعن حافة البيت،

رأيت نعشه مرقعا من وبر الصحراء
كان رأسه معلقا على بنية الخمارة
النسوة كن يختبرن جسدي / البيت
الذى أقمته سرادقا فى السوق ..
(أين أنت الآن،

دلنى عليك الوجد فى الخمرة
والعقدة فى فصاحة اللسان)

(٢)

كان كتاب القصائد ملقى على العشب
من أى قافية أنت تنتظرين الغلام
السمى بأسماتنا؟

كان فى ورق الذاكرة
لونها الملكى القديم
فتحمل أسماء خيلي إلى موضع القدم
- الآن حل دمى فى وريد القصائد -
إن الفضا خطوة
على فى آخر الأرض بيتا نورثه للجياد
ونهدأ ..

أنخل ذكرة الأرض مهتميا بالحيفي القديم
(هنا آخر الأرض،

آخر قاراتنا المعلنة)

أى القبائل تفتح لى دارها
فأرجل عن جسدى الطير
البس فى غبرة الليل أوسمتى والنياشين،

يا أيها الملك المترجل
إن رجالك لا يبدأون النزال
بغير الأعنة،
مر خيلك الملكية تنزل.

في كل زاوية حجر
ويقایا ثیاب ممزعة
ووجوه ملصمة في الهواء
ووقع خطى وجلاجل/
أوسمة ونیاشین،

يا أيها الملك المترجل
إن رجالك لا يبدأون النزال
بغير الأعنة،
مر خيلة الملكية تنزل.

في خطبة البيعة/ الملك
أشرى لعائلتى نخلة يبصرون بها الأرض
وامرأة يعشقون بها الخيل عند النزال
وريحا مبهجة في الأناشيد/
أوسمة ونیاشین..

يا أيها الملك المترجل
إن رجالك لا يبدأون النزال

بغير الأعنة،
من خيلك الملكية تنزل.

أغنية إلى نفسي:
أنت لو جتنى قبل هذا الزمان الغريب
ريما كنت أدعوك للبيت،
نعقد جلستنا القرفصاء على سندس
البيعة / الملك،
يتنصب الليل فينا بلا دا
فنشرب خمرتنا في وعاء الفتوحات
ونمضي إلى مدن - لست أعرفها
ننتقي شاهداً ونحط الرجال
وندخل مطيبة الروح ..
يتنصب الليل فينا بلا طا

وفي آخر الليل أحمل عنك التياشين
لكتنى الآن منجرد
كل شعبى يرانى غربيا
وأرض موطة لخيول المغireين
- من كل صوب يجيئون -
أيتها الأرض كونى دثارا
وكونى لى امرأة من نساء القوارير،
أرجعها ..
وأقول أتى زمن الخمرة ..
الآن فاغتبقيني.

(٣)

إن المالك قد أوفدت رسلاها
يطلبون نساء أبي ..
وأنا المتودك في العشق
أقبل ما تهب امرأة البيت
أحمل اسماعها خفية
وأكلم من كان لا يقتني أمة
نساء أبي يشتهين ..
(تزاورنى امرأتى خفية
وتخصب على جسدى لحمها)
وأنا المتودك في العشق
عبر خارطة البيت ..
(إن أبي كان يسألنى :
- إن عبرت المضيق
فهل تعبر الخيل؟

ـ تعبر ..

وأنا المتودك في العشق
أقبل ما تهب امرأة البيت
من خمرة في غبوق اليربة.

شعر

شهوة

عبدة المصري

سأجلس قريراً حافة نهرها
وأرمي ذراعي على مهلٍ
كأنها سقطت سهواً
واعذر في خبث
- آن تآففت -
ثم أعاود ذات المشهد
في حافة أخرى
وفي ليل آخر
ليل بعيد
قدمي صديقتي
وذراعي طليق

للسيدان أغنيته الجميلة

محمد صالح البحر

الشىء الوحيد الذى أعطانيه النادل وأنا جثة همد حسها فى قارعة طريق مظلم أن سكب على من روحه فأنبت داخلى الحس والحقيقة.. تفتحت عيناي على يدين (ليست بكل تأكيد مثل يدى) كانتا طريتين، حانيتين، وهما تتحسسان بدنى.. وعندما نظرت إلى وجهه بدا هالة من نور عميق، حملقت فيه أبحث عن المصدر فلما لم أجده دخلنى يقين ما بئنه الأصل.. وانفجرت القارعة المظلمة بضوء كائنا الشمس قد هبطت فوقها، واستقرت على رأس العمود الذى يعتلنى الآن وأرقد تحته فوق فقاعات اسفنجية تعلو وتتهاوى.. وأنت معها الطيور حمراء فى مثل وهجها.. تضرب بآجحة كثيرة، ولم أعرف ذلك التعبير الموحد الذى ارستم على وجوهها.

من الجميل أن أصبحوا الآن فموعدى لم يحن بعد (عرفت ذلك من مجرد إحساس وجدته داخلى) وبلا لجأت إلى الساعة تأكيد أنه لم يزل بعيدا.. كنت أود قضاء وقت أطول فى النوم، لكننى قمت بطيناً اتحسس طرقى نحو الحمام مشتاقاً لدغدة الماء البارد وارتعاشاته المتفجرة بكمال

الصحو، ذلك الذى حرمنى منه الشيطان البارحة.. لقد حاولت بكل الصدق أن أجنب نفسي قلق الإضطراب والحدر الذى ينتابنى فى كل مواجهة لى معه، على أن أظل فى ذات الوقت محظوظاً ببعض الحذر مخافة أن يبعث بي، أو أن يدخلنى فى دوائره العنكبوتية المشتبكة بغير بدء أو منتهى، وحقاً أفادنى ذلك كثيراً حتى أوشك أن يحدث تحولاً منقطع النظير فى علاقتى به.. قال الشيطان وقد صرفنى عن الكتاب الذى أقرأه.

- لن تأتى غداً.

وتکور فى زاوية السقف فى الأعلى يكررها فى وجهى كثيراً، ويخرج لسانه طويلاً أحمر ذا لهيب لافح يوشك أن يلعننى.. تحاشيت النظر لأعلى ورددت فى نفسي كثيراً أيضاً «ستأتى».

بدوت فى غاية الثقة وأنا أناى عن التورط فى أى إزعاج، فالموعد قد ضربناه منذ أيام ومؤكدة عبر التليفون، وشرط القبول متوفراً عندي وعندها، والكافازينو - محل اللقاء - لن يغير مكانه أو عمله.. وحاولت العودة للكتاب بين يدى لكننى إمعاناً فى إفحامه وقفت منتصبأً فى وجه عينى أمام المرأة، متجرداً من كل ما أحسبه شكاً يبغى التسلل إلى فى غير شرعية، ومتحاشياً فى ذات اللحظة التفترس فى ملامح وجهي.. قلت زاعقاً.

«إنه اتصال بين أجزاء النفوس المقسمة فى هذه الخليقة فى أصل عنصرها الرفيع سكنت للحظة هزرت بعدها رأسى تقاخراً وهنا هبط من مكانه العلوى ودخلنى..

فاطمة.

وكأننى مقطوم عنها رغم أنها لم تكن غير بنت تمر فى الجانب الآخر من الشارع، غير أنها كانت جميلة حتى أن عينى ثبتتا عليها، وقدمى عبرتا الشارع تسيران خلفها، ولسانى لم يتوان عن إخراج كلماته المنفقة حتى وقفت فاطمة فى دوائرى العنكبوتية المشتبكة.. ظللنا معاً نلتقي كل يوم ونتحدث فى كل شئ.. أفرغنا كل

دواخلنا ولم تعد بنا رغبة سوى أن نصل إلى تخوم لم نطأها من قبل. هنا توقفت عن الحديث وقالت «أفك» ورأيت الاحتياج في عيني قال الشيطان ساخراً.
- أيوه يا عم، هكذا يكون الحب.

وغمز عينيه يرسم في وجهي علامات تعجب كبيرة.

لكتنى لم أبلغ الدوران بغير يقين في أرجوحة بلاء في لعبة التداول، ووجدت أن الكتاب بين يدي لم يكن أكثر من تزجية ل الوقت فوضعته في إطاره الذهبي الذي يجلب للناس البركة.. القيته على الرف والقيت جسدي في الفراش فحملني طائر النوم بعيداً.

لم يخب ظني في الماء البارد فإرتعاشاته فجرت في يدي صحوًّا أعشبني.. ابتسم الماء كأنما يتفضل على بما تمنيته دائمًا، وظلت بسمته معى وأنا أسير في الشارع مديناً له عن يقين أجده داخلي بشكل ما (لم تكن حالة اللايقين التي شملتني البارحة قد أخرجتني من دوايرها بعد) ولم لا وهو من يصرف الشيطان عنى ويسلمنى إلى إقامة سياسة معتدلة من النفس ومع العالم.

حينما أقف وحيداً، عاريًّا، أسفل انهمار شلالاته المنصبة في تدفق، أحمل ويدنى إلى عوالم أخرى، سماواتها المكتحلة بالزرقة ذوات شموس حرة وسلم، وينجس من أراضيها ما أسماه الشيطان مرة بالخير، ومرة بالعدل، وحينما أكده قال إنه الحب المحنن الحالن.

لكن الشيء الذي يشتاقه عندئذ جسدي الوحيد العاري، حفنة من تراب متباين تعجبت وقتها أن ترش عليه من أصل انهمار الشلال.

فوق الشارع كانت السماء شمساً خالصة.. وأنا أسير قدماي داستا أحجاراً صلبة وضيئلة الصفرة الصافية مثل حبات اللؤلؤ، وصغيرة مدوره مثل حبات المسحبة المنفرط عقدها فوق إطار الكتاب الذهبي.. تعثرت قدماي واتسخ حذائي بماء البرك الصغيرة التي تناشرت في حفر الرصيف عبر الزمن (لم يكن مسموهاً بالسير على الأسفلت لغير السيارات) وامتزجت بترايه لتشكل قطعاً من الطين الحالن، يبست

وبتكومت فى قيغان الحفر متخذة أشكال المومياوات، وبرزت فى بعضها على هيئة هرمية ومسلاط.. اختفى لون حذائى تماماً، ولم استطع دفعاً لا للشرطى الذى يرمقنى حدة، ولا للص الذى سرقنى.. هكذا سرت أحشائى البرك فحرمت عينى متعة النظر لواجهات المحلات المنمقة بأحذيتها الجمة وملابسها مختلفة العرى والألوان، وأمللت نفسى بوجود ماسح الأحذية بالقرب من الكازينو.

صديقى ماسح الأحذية

لصديقى ماسح الأحذية وجه خارطة فلسطين الحديثة.. نتوءات بارزة فى غير اتساقٍ فوق حفر تبأنت فى الغور.. شفتاه المتورمتان أعلى ذقنه الرفيع المحدى يطلع منها شعر متتسخاً فى صفرة.. وعيه الضيقتان، هناك فى الغور العميق، لا تريان فى نظرتهما الحائرة، الراقصة على وتيرة واحدة ذهاباً وإياباً مع حركة الحداء المتداول على القماشة التى شدت فى إحكام بين أصابعه الغليظة فى خشونة وقشف، وأستانه المكتوذ عليها فى توثر عينيه.. ودائماً يقول إنه لا يرتفع ثقوب جلبابه «فمنها يدخلنى الهواء».

ذات مرة وأنا ألج وفاطمة باب الكازينو المحلى إلى اتساخ حذائى إلى الحد الذى أشار لى معه بضرورة استبداله فاعتبرت ذلك محض وقاحة.. وذات مرة أخرى وأنا أجلس وفاطمة فى الكازينو أخبرنى النادل بأنه رجل طيب قلبه رغم أن كل الناس يعاملونه على كونه مجرد ماسح أحذية .. هنا أصبح ماسح الأحذية صديقى، دائماً معاً ومنفصلان إلى الأبد، لا أدخل حتى أمسح حذائى عنده، وقد تمتد جلستنا على رصيف الشارع إلى أمد، وقد تتسع للحديث أيضاً بشكل ساخر عن «فوكوياما» ونهاية التاريخ.

عندما دفعت الباب فى بطيء استقبلنى النادل بشوشأً، لكننى لم أكن فى تمام الثقة من نفسي .. طول الطواف فى الشارع تواطأ وحدة الشمس فأنصاب إبطى وملابسى الداخلية باللزوجة، دوائر الببل المتاثرة من تساقط مياه الغسيل فى الشرفات العالية

لم تزل أطلالها على قميصي، وما أفلحت علبة المناديل الورقية في استعادة لمعة الحفاء فظل على حالة بين الظهور والخباء، وكانت السجائر الكثيرة التي أسخنها على الخواص قد أسلمتني إلى دوار خفيف، وكأنني سكران وما أنا كذلك.

- هذا وضع مزري لمحب ينتظر محبوبة.

قالها الشيطان مباغتاً، وانسل من داخله يتدرج في حركات بهلوانية ويستقر عند باب الكازينو.. تماستك وأخرجت له لسانى طويلاً، أحمرداً لهيب لافح حتى كاد حين وصل إليه أن يلعقه.. فهذا الوضع المزري الذي يدعى الشيطان ليس له بالضرورة أن يكون حقيقياً، حيث كل إنسان مسئول عن أفعاله، والنادل لن يرفض لي طلباً.. حقيقة أننى الآن مفلس، لكن فاطمة آتية وستدفع له.. نحن دائماً معًا رغم كوننا منفصلين إلى الأبد فهي جميلة، أرى الجمال بما عينى لما أنظر في عينيها الزرقاويين كسماء هجرت غيومها، والحادتين مثل طائر بري متوجه، متربق.. دائمًا معًا ومنفصلان إلى الأبد، كأنما الجمال أنشودة فقدت في الزمن البعيد، وعياثاً يحاول المحبون استعادة لحنها والرقص على ترنيمة تشبهه، سوى أن اللحن يهرب أبداً، دائمًا لا تكتمل الأنشودة.

دائمًا معًا ومنفصلان إلى الأبد حيث الجمال يُرافقني منذ كنت صغيراً، أراه يتبرج من كل شيء حولي، وأحسه كما أحس روحى النابتة تحت أنامل النادل، لكنني أبداً لا أقدر على لسعه،ليس لمثل هذا قد جن قيس؟!

الشيطان على باب الكازينو يلوح بالرفض.. انتظر راجياً لكنه يلوح بالرفض ألف مرة.. حتى استحال الرفض جداراً بيضى وبين فاطمة.

ليست البنات هنا بجميلات إلى الحد الذي أرضي، وليس بعاهرات إلى تلك الدرجة هن فقط ممثلات بالشهوة من فرط الكبت، كلهن عيون ترصد وذاكرة تتمنى، تواقات للحلم البعيد ومخنوقات أبداً براءة القبيلة.

وأنا أصفق الباب خلفي (ربما إلى الأبد) مستقبلاً الفراغ ولا نهاية الظلمة التي طالت كل شيء، كان على أن أكون صريحاً ونفسني، متسلقاً وذاتي.. عرفت أن



احتياجى لفاطمة لم يكن غير احتياج للحرية، وطالما هى من يمتلك مفتاح الصندوق المغلق، فلم تنشأ منحى دون مقابل تحتاجه وتعرف يقيناً أننى الآن لا أملكه، وأن ليس للشيطان دخل فى ذلك على الإطلاق، إذ ليس للشيطان دخل فى ذلك على الإطلاق، إذ ليس للشيطان إلا ما سعى.

قلت، أنا سنبلة صفراء أبى النادل حصد حباتها فيبيست وتكلست، والطيور التي تجمعت فى سماء الشارع من فوق ترمى بحجارة سجيلية،
فهل يجب أن أحرق
أو يحرق مكاني
أن تحرق كل الأمكنة

خمس قصص قصيرة جداً

نازك ضمرة

(الأردن)

١ - ألا تجلس معنا وتنسى الكتاب يوماً؟

تعلمل متباطنا وهو يصدق في حذائه، طنين لا ينقطع في أذنيه، حضر قبل قليل،
تناول قطناً معقماً لتنظيفهما، أعاد إغفالها، أجابها.

- ساقراً حتى يمر فترة نشرة الأخبار في التلفاز.

جلس زوجته على مقعد يستند على الجدار الآخر، قرب الشجرة البلاستيكية في
الركن، سنوات طويلة مرت عليها تحت ذاك الركن، طال بحثها عن محطة تلفزيونية لا
أخبار فيها ولا أغاني، تنهيت فرات كومة من كرات القطن المعقة على طرف مقعده،
أصبح يده اليسرى تعبث في شعر رأسه وهو ينتصب، نامت الطفلتان، وحين خاطبته
مستفسرة، نظر لها بيته يحاول رؤيتها، ثم عاد لدفن رأسه فوق الأريكة.

٢ - قالت له العصا: ألا أحملك؟

في شارع أو في منزله، أو وهو يحاول وصول المتجر القريب، لشراء حاجة له،
يجبها

- أنا من أحملك بعصبية وفي ضيق، تقر العصا وجه الأرض
- لا ت Kapoor
- لا تتمردي!

Kapoor فتركها عند أول السلم، زلت قدمه، وضع يده خلف ظهره قال آخ، صاح من الآلام، لا يقوى على النهوض محبطا نادى بصوت متهدج، نظر حوله فلم يجد من ينجده قال آخ ثانية، مد يده لعصاه التي تسنده، وجدها مكسورة هي الأخرى، آخ.

٣ - خطابات العاشقة القمر

- لماذا تغيب والشحوب يصيبك والهزال أواخر الشهر وأوائله؟
صمت طويلاً مشيناً بوجهه خلف غيمة عابرة، حاول إلا يفاجئها، زادت البرودة من ثقل صمته، لم تيأس، ظلت تتأمل وجهه حتى يعود إلى إشراقه، كادت تمل الانتظار، وحين تتحت الغمامات عنه تثاءب محرباً، كانه خارجاً من غرفة إثم، قال في برود -
لدى أشغال كثيرة، يتظارني كثيرون في أماكن كثيرة.

٤ - يخرج من غرفته الصغيرة الوضيعة تحت الشرفة، يتسلل صاعداً على سطح العمارة مع إنجلاء الظلام، يلمح شعرها يسير ويرفرف على المبنى المجاور، سعد بتأمل الآفاق الواسعة، التصدق بعمود قديم حتى بهرت عينيه أشعة الشمس الجميلة.

٥ - صعدنا سفينتنا بمرفأ الإسكندرية، نقهق فرحين برحلتنا البحريّة، كان ذلك في الأربعينيات من القرن العشرين شاهدنا صفاً من سفن متوسطة حولنا



تستعد للإيجار، وحافلات تنتظر أناساً خجلين أو متحففين، سخرنا كثيراً منهم وطفت
 قهقهاتنا على أمواج البحر الغاضبة، وصلنا شاطئنا في حيفا وكنا ما زلنا نقهاقة
 فرحين برحلتنا الهادئة الجميلة، تدوس أقدامنا رمال الشاطئ، مرتاحين كأننا نسير
 على فراش من ريش، سفن صغيرة وقارب رست حولنا، رأينا عرايا وشباباً وعجائز
 فوق صناديق رصاص ورشاشات، حتى وجبالي، شهدنا نساء شبه عاريات يبززن
 من الماء مقهقات، قال قبطان سفينتنا اليوناني.
 - إنهم يعودون (إلى ديارهم) في هيبرون وإيليا.

إشارات

عمرو حلمى

تادنى المرض الذى «اصابنى فى كبدى إلى التعرف على عدد كبير من أطباء مصر العلماء، الغيالا»، فقد طرقت أبوابهم واحداً بعد الآخر التمس عندهم بعض المشورة وأبحث بينهم عن شعاع من الأمل، والريض مثل الفريق، يتعلق بأى يد تمت إلية، وقد امتدت إلى شخصى المتواضع أيدى الكثيرين من أطباء مصر، وكلهم من أصحاب الكفاءة العلمية والأخلاقية الرفيعة، وقد لقيت على أيديهم أفضل ما يمكن أن يلقاه الإنسان على يد أخيه الإنسان، وتبقى فوق ذلك كل رحمة الله الذى لا دواء ولا شفاء بغير عنده ورضاه.

فى رحلتى الواسعة الكبيرة بين أطباء مصر التقى بالدكتور عمرو حلمى استاذ جراحة الكبد الكبير المعروف، وكانت أسمع عنه قبل أن القاه كثيراً من الثناء على علمه ونتابعته الدقيقة لكل جديد على ساحة الطب العالمى فيما يتصل بالكبد وكان بعض ما أسمعه عن عمرو حلمى متصلاً بالأدب والفكر والثقافة ومشاركته بالكتابة في هذه القضايا المختلفة.

ولم أكن قد قرأت له شيئاً من قبل، ولكنى حرصت على أن أبحث عن بعض كتاباته بعد أن تعرفت عليه كطبيب نابغ ويسان مثير للحب والاحترام منذ اللحظة الأولى في التعامل معه فماذا وجدت فيها قرأت الدكتور عمرو حلمى؟

الحقيقة أن مقالات الدكتور عمرو التى قرأتها قد فاجأتني، فهى مقالات رائعة فيها وضوح وتركيز وتجربة عميقة في الحياة وفيها أسلوب جميل شفاف يخلو تماماً من التبرير والاستطراد ويدعى معك مباشرة إلى الأفكار الجوهرية التي يدعو إليها الكاتب ومن أهم ما لفت نظرى في هذه الكتابات، إلى جانب ما فيها من متعة أنها غنية بالأفكار، ونحن أمة بحاجة شديدة إلى ما يمكن تسميته «بالاستثمارات الفكرية»، وليس المهم أن تكون الأفكار جديدة حتى تكون مفيدة، بل يمكن أن تكون نوعاً من الأفكار التي عليها غبار، ويكون من واجب المفكرين أن ينفضوا عنها هذا الغبار ويففعوا بهذه الأفكار إلى الحياة لتعمل فيها وتؤثر عليها، ومن أجمل وأقوى ما قرأت له الدكتور عمرو حلمى مقالاً أخير عنوانه «تعريف الطب وتحبيب العرب» - «جريدة الكرة» - ٨ نوفمبر ٢٠٠٥، وهذا المقال هو نموذج حى لكتابات الدكتور عمرو البديعية، وفيه صرخة طبيب عالم كبير صاحب ضمير حى يطالب فيه بتحبيب الطب فى مصر، ويستشهد بالنتائج الرائعة للتجربة السورية الرائدة فى تحبيب الطب، والمثالى على بالآلة والبرامين والحجج القوية، وهو ليس صرخة عاطفية، بل داء على إنسانى حضارى ووطني، والدعوى فى المقال ليست جديدة ، فقد طرحها كثير من الأطباء، والمفكرين قبل ذلك، ولكن عمرو حلمى يقدم فى هذا المقال ما يقتننا بأن الأوان قد آن، لكي يجعل الطب فى مصر بالعربيّة فقى ذلك انتقال من الاحتقار والارستقراطية المفتعلة والتعالى على الناس، إلى وضع إنسانى متقدم يجعل للثقافة الطبية مقاماً عالياً بين أبناء الوطن جميعاً.

● ملحوظة إسرائيل تدرس الطب بالعبرية، ونحن مازلنا نفرض تدريس الطب بالإنجليزية.

رجاء النقاش



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

lisanerab.com رابط بديل



فِي سَكَل

الثمن: ٢ جنيهات

رقم الإيداع ٩٢ / ٧٥١٢

الأمل للطباعة والنشر